# وجه الشعر

## قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام

الدكتور عبد الله بن صالح الوشمي

مكتبة الرشد
ناشرون

ح عبدالله بن صالح الوشمي ١٤٢٩هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
الوشمي ،عبدالله بن صالح
وجه الشعر قراء في مآخذ النقاد على معاني ابي تمام /عبدالله بن صالح الوشمي
- الرياض ١٤٢٩هـ
ردمك ٧- ١٠١٢ -٠٠ - ٦٠٣-٩٧٨
١- الشعر العربي- العصر العباسي الاول ٢- الشعر العربي -نقد أ -العنوان
ديوي ٨١١٤ ١٤٢٩/٤٤٤٣

ردمك ٧- ١٠١٢ -٠٠ -٦٠٣ -٩٧٨ رقم الإيداع ١٤٢٩/٤٤٤٣

جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الأولى ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م

مكتبة الرشد - ناشرون
المملكة العربية السعودية - الرياض
الإدارة : بشارع الأمير عبدالله بن عبد الرحمن (طريق الحجاز)
ص.ب ١٧٥٢٢ الرياض ١١٤٩٤ هاتف ٤٥٩٣٤٥١ - فاكس ٤٥٧٣٣٨١
المركز الرئيسي : الدائري الغربي ، بين مخرجي ٢٧ و ٢٨ هاتف ٤٣٢٩٣٣٢ فاكس ٤٣٢٩٣٧٥
E-mail:rushd@rushd.com
Website:www.rushd.com

**فروع المكتبة داخل المملكة**

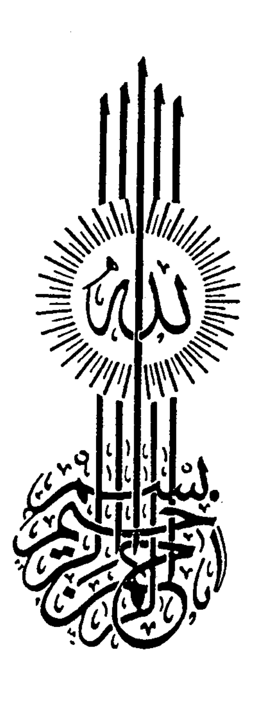
- الرياض: فرع طريق الملك فهد هاتف: ٢٠١٥٠٠ فاكس: ٢٠٥٢٣١
- الرياض : فرع الدائري الشرقي هاتف ٤٩٧١١٩٩ فاكس ٤٩٦١٥٩٩
- فرع مكة المكرمة: شارع الطائف هاتف: ٥٥٨٤٠١ فاكس: ٥٥٨٣٥٠٦
- فرع المدينة المنورة: شارع أبي ذر الغفاري هاتف: ٨٣٤٠٦٠٠ فاكس ٨٣٨٣٤٢٧
- فرع جدة : مقابل ميدان الطائرة هاتف: ٦٧٧٦٣٣١ فاكس ٦٧٧٦٣٥٤
- فرع القصيم : بريدة - طريق المدينة هاتف ٣٢٤٢٢١٤ فاكس ٣٢٤١٣٥٨
- فرع أبها: شارع الملك فيصل : هاتف ٢٣١٧٣٠٧ فاكس ٢٢٤٢٤٠٢
- فرع الدمام : شارع الخزان هاتف :٨١٥٠٥٦٦ فاكس ٨٤١٨٤٧٣
- فرع حائل هاتف ٥٣٢٢٢٤٦ فاكس ٥٦٦٢٢٤٦
- فرع الإحساء: هاتف ٥٨١٣٠٢٨ فاكس ٥٨١٣١١٥
- فرع تبوك هاتف ٤٢٤١٦٤٠ فاكس ٤٢٣٨٩٢٧

مكاتبنا بالخارج

- القاهرة : مدينة نصر : هاتف :٢٧٤٤٦٠٥ - موبايل: ٠١٠١٦٢٢٦٥٣
- بيروت بئر حسن هاتف ٠١/ ٨٥٨٥٠١ موبايل ٠٣٥٥٤٣٥٣ - فاكس ٠١/ ٨٥٨٥٠٢

# وجه الشعر

## قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام


الله
بسم الله الرحمن الرحيم


إهداء
إلى أمي
.. قلبها الذي يحِنّ
ولسانها الذي يدعو

# مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسول الله، أما بعد.

فتظل المدونة التراثية عابقة كالمسك كلما اهتزت تضوعت رائحة الطيب، ومن هنا شُرعت المقاربات النقدية الحديثة للنص النقدي والشعري القديم، وفق قاعدة المداخل الحديثة لقراءة النص القديم، أو إعادة إنتاج المعنى وبعثه من سُباته، والدخول معه في حوار تتجدد أسئلته وتتعدد أطرافه.

ويجيء موضوع هذا الكتاب ليُعنى بالبحث في تراثنا النقدي والبلاغي عن المفردات المتناثرة في درْس المعنى وتحليله، وذلك من جهة الوقوف عند المآخذ التي رصُدت على معاني أبي تمام ﷺ (١٩٠ - ٢٣١ هـ)، وقد جعلت مدخلي إلى هذا الموضوع من خلال مفردة من مفردات أبي تمام في تعامله مع الشعر، وذلك بإشارته إلى وجه الشعر[١].

وإذ إنَّ موضوعي هو قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام، فإنَّ حدَّه الزمني مفتوح ليشمل نماذج متعددة مما حفظه التراث من هذه المآخذ وما جدَّ بعد ذلك من مناقشات الدارسين والباحثين، وأما حدُّه المرجعي فمتعلق بكتب النقد والبلاغة، وأما حدّه الموضوعي فهو المآخذ على معاني أبي تمام في شعره.

والذي أحسبه أنَّ هذا الموضوع يعدُّ من الموضوعات المهمة التي تبحث في التراث العربي لتأصيل القضايا النقدية العالقة، ومن أهمها مساءلة المضمون الأدبي عن مرجعيته، وهي وظيفة لا تقف عند حدود النقد والبلاغة، وإنما تمتدُّ لتتداخل مع هموم المنظرين للأدب الأخلاقي بشكل عام، كما يكتسب هذا الموضوع أهميته من الانصراف النقدي الكبير إلى الاهتمام بالمعاني والمضامين، حيث تجاوز النقد - عند كثيرين - مهمته التقليدية في نقد الأشكال، إلى نقد المضامين والاتجاهات الثقافية، فلم تعد وظيفة الناقد حكراً على تأمل الظواهر اللغوية والتباساتها، وإنما تعمق - أو هكذا يجب - في رؤيته وتناوله.

---

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ٣/ ١٨٢.

ومما يجب أن يقال عن أبي تمام : إنَّ قيمته تجاوزت الموضوع والزمان والمكان، فلم تنحصر في النص الشعري، وإنما تجلّى بوصفه شاعراً ومؤلفاً وناقداً، ولم تنحصر في حدود الزمان، وإنما أصبح شاغلاً للناس في زمانه، وخارج زمانه، ولم تنحصر في حدود المكان، وإنما قرأه شعراء بيئته وغيرهم، حتى قيل : " أربعة لم يسبقوا ولم يلحقوا ؛ أبو حنيفة في فقهه، والخليل في نحوه، والجاحظ في تأليفه، وأبو تمام في شعره[١] "، وجاء الذهبي ليعدَّ أبا تمام شاعر الأمة[٢].

❁❁❁❁❁

كان اختياري هذا الموضوع لنيل درجة العالمية العالية (الدكتوراه) نابعاً من سؤال كبير أحمله منذ أمد بعيد، وهو : ألا يترك المعنى أثراً في جمال اللفظ؟ وإذا كان ذلك واقعاً فكيف يتمُّ توجيه المبدع إلى ذلك، وإلى أي مدى؟ فأحببتُ أن أرحل بسؤالاتي تلك إلى تراثنا الغني بُغية تتبُّع هذه القضية من خلال دراسة المآخذ على المعنى في شعر شاعر من فرسان المعاني، وهو : أبو تمام.

كما يجيء هذا البحث، ليكون لبنة في البناء العلمي للشعر ونقده الذي حرَّك أبو تمام ماءه، وليتكامل مع مجمل الدراسات التي دخلت إلى حيز الخصومة العلمية مع إبداعات أبي تمام.

ولقد حفزني إلى هذا البحث أسباب عدة، لعل أهمها ثراء النص الشعري بالمعاني عند هذا الشاعر، حتى وجدناه يُعدُّ قبلة أهل المعاني[٣]، وأنه " قلّما يؤتى من المعاني[٤] "، بالإضافة إلى الروح التجديدية التي تسري في مجمل منهجه الشعري، وهو ما أفضى إلى غناء الحركة النقدية التي قاربت نصوصه، حتى وجدناها تتعدد وتتجاوز أفق الشرح المجرد، إلى آفاق علمية أخرى مثل نقد النقد، وهو ما

---

(١) ربيع الأبرار ونصوص الأخبار: ٣ / ٢٤٣.

(٢) انظر: سير أعلام النبلاء: ١٧ / ٣١٩ . ٣٢٠.

(٣) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ١٩ . ٢٠.

(٤) المحب والمحبوب: ٢١٢.

يتمثل نموذجه في كتاب (الموازنة) للآمدي وكتاب (النظام) لابن المستوفي، وهي الكتب التي ناقشت الرؤى والمقولات النقدية، وقامت بنقدها، محاولة كشف أسرار أبي تمام الإبداعية والدلالية، فكانت هذه النصوص النقدية مليئة بأصول القضايا اللغوية والنقدية والبلاغية الكبرى في التراث العربي، " وهكذا نرى أنّ أبا تمام حرك قضية الشعر، وما زال يُحركها حتى الآن، وأنَّ فضله لا يقف عند الشعر فقط، ولكن يتعداه كذلك إلى النقد وإلى حركة التأليف[١] ".

ومن الأسباب التي حفزتني إلى هذا الموضوع أنَّ أبا تمام هو واحد من الشعراء المظلومين، أو هو - بعبارة ابن وكيع - " المكفور النعمة المجحود المعرفة[٢] "، فما زالت كثير من نصوصه غائبة عن ساحة المتخصصين فضلاً عن المشهد الثقافي العام، وهو ما أشعرني بالحاجة إلى الوقوف عند شعره، والتأمل في معانيه، فهو على شهرة اسمه، وسيرورة ذكره، إلا أن قراءة إبداعه ما زالت قليلة، ولذا فقد انصرفت في هذا البحث مباشرة إلى معالجة مسائلي دون أن أتوقف عند سيرته لشهرتها[٣]،

(١) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: ١٧٣.

(٢) المنصف في نقد الشعر: ٤٣٣، ويرى الصولي في أخباره: ٧٦ أنّ كل محسن بعده لائذ به، ولقد كان اللدد الذي نهض به ناقدوه تجاه أبي تمام ومعانيه مثيراً للتساؤل النقدي، حتى وجدنا طه حسين يرى أنه لم يكن من الحسن أن يعيش أبو تمام في عصره (من حديث الشعر والنثر: ١٠٦)، ويوافقه الطاهر الهمامي (الشعر على الشعر: ٢٢٠).

(٣) انظر ترجمته في: طبقات الشعراء: ٢٨٣، أخبار أبي تمام، الموشح: ٢٧٤، مروج الذهب: ٦٨، تاريخ بغداد: ٨ / ٢٤٢، نزهة الألبا في طبقات الأدباء: ١٢٣، معجم البلدان: ٢ / ٩٤، وفيات الأعيان: ٢ / ١١، الوافي بالوفيات: ١١ / ٢٩٢، مرآة الجنان: ٢/ ١٠٢، فوات الوفيات والذيل عليها: ١ / ٣٦٨، سرح العيون: ٣٢٤، سير أعلام النبلاء: ١١/ ٦٣، النجوم الزاهرة: ٢٦١، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة: ١/ ٢٤٠، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: ١ / ٣٨، شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ٢/ ٧٢، تاريخ الأدب العربي ٢ / ٧١، الأعلام: ٢/ ١٧٠، معجم المؤلفين: ٣ / ١٨٣، دائرة المعارف الإسلامية: ١/ ٣٢٠، أدباء العرب في الأعصر العباسية: ٩٢، شعراء النصرانية بعد الإسلام: ٢٥٦، تاريخ الأدب العربي: ٢١٢، أعلام الشعراء العباسيين: ٥٩، أبو تمام حياته وشعره، وغيرها.

وقديماً قال البغدادي متحدثاً عن أبي تمام: "ترجمته طويلة تركناها لشهرتها[١]"، وهو ما التزمته هنا.

وقد كان اتجاهي إلى درس المآخذ والعدول عن كلمة النقد، طمعاً في حصر الموضوع والإلمام به، ولتوجيه البحث وجهة متخصصة ما زالت بكراً عند أبي تمام، إذ إنَّ معالجة المعنى ودراسته تحتمل جانبي الجودة والرداءة، وقد اتجهت إلى تحليل المآخذ ودراستها إيماناً بأهميتها في مسيرة النقد وحركته، بالإضافة إلى أنَّ حركة المآخذ كانت حاضرة بشكل مثير ولافت في تراثنا، بل أكاد أجدها تقف وراء القضايا النقدية الكبرى في هذا القرن، وهي الصراع النقدي حول أبي تمام، والنقد في علاقته بالثقافة اليونانية، ومعركة النقد التي دارت حول المتنبي، وهي الفصول الثلاثة الكبرى التي كانت سائدة في هذا القرن[٢].

وأمَّا اختيار لفظة (المآخذ) فمردُّه إلى شيوعها في ذلك العصر وما بعده، حتى تجلت على مستوى العنوانات[٣]، وقد ترِد عند بعض النقاد باسم: العيوب[٤]، أو الأغاليط[٥]، أو الأوهام[٦]، وهي تسمية مرادفة للمآخذ، ثمَّ إنَّ المعنى الشعري المعترض عليه عند النقاد والبلاغيين كاشف بدرجة أكبر من الإيجابي المتفق عليه، كما أنَّ فيه بياناً لقدرة النقد في تطبيقه للنظرية التي يؤصِّل لها، وكشفاً عن طبيعة الأدب المتحركة من حيث النقد ونقد النقد، كما أنَّ دراسة المآخذ على المعنى الشعري تتيح لنا التعامل مع التنظير والتطبيق، وتُعطي فسحة أعمق من الجدل وتقليب الآراء، لأنَّ مظنة الاختلاف فيها أكثر مما هو حادث في المحاسن ومعايير الجودة،

---

(١) خزانة الأدب: ١ / ٣٥٧.

(٢) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٢٧.

(٣) انظر: كتاب (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) للمرزباني ٣٨٤هـ، وكتاب (المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي) لابن معقل ٦٤٤هـ، وكتاب (الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية لابن الأثير ٦٣٧هـ).

(٤) انظر: عيار الشعر: ٦.

(٥) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ١٠.

(٦) انظر: أوهام شعراء العرب في المعاني لأحمد تيمور.

وهي إلى ذلك مسوغ مهم لتعميق الصناعة النقدية وممارستها في اكتشاف علل الآراء وأسبابها، " فلا جرم إنْ كان واجباً على من يُعنى بالأدب اهتمامه بمطالعة ما للشعراء من أسقاط وأغلاط كما يهتم بما لهم من بدائع أنماط، فإنَّ ذلك يزيد الحسن في نفسه حسناً، ولأنّ ذلك يُكسبه ملكة الحكم ومقدرة الاقتناع بأسباب الارتفاع والانحطاط(١) ".

وقد انصبَّ العنوان على المعنى الشعري دون غيره، رغبة في التحديد الدقيق لوجهة البحث وإيماناً بضرورة التعمق في التحليل، بالإضافة إلى أنَّه هو السائد في ذلك القرن، و الجدل فيه أكثر من النثر.

ويبقى أنَّ نشير إلى أنَّ المآخذ على المعنى تظل في مجملها متجددة، ويظل التحذير منها قائماً، بخلاف مآخذ اللفظ، فإن بعضها عائد إلى الزمان والمكان، وهي - في الغالب - صناعة أقرب إلى ساحة اللغة والنحو منها إلى البلاغة والنقد، وأما عيب المعنى فنادراً ما نجد المعيب منه صالحاً في زمان أو مكان آخر، ومن هنا يتجه الباحث إلى دراسة هذه المآخذ، لاسيما وأننا " نؤمن أن لكل نظرية مهما أحكم بناؤها هوامش يلفها النسيان، فتبقى معتمة وشروخاً - تقلُّ خطراً أو تعظم - مأتاها أن العمل التنظيري لا يعدو أن يكون سعياً دؤوباً للإحاطة بتعقد الظاهرة الشعرية(٢) "، ومن هنا يجيء هذا الكتاب ليتخصص في درس هذه المآخذ وتحليلها.

❁❁❁❁❁

يسعى هذا البحث إلى تحقيق عدد من الأهداف الكبرى المتصلة بالمآخذ النقدية والبلاغية الموجهة إلى معاني أبي تمام، وهي:

- الإسهام في تأسيس علم دلالة عربي، وتأصيل مفاهيمه، وذلك من خلال البحث عن مفردات نقد المعنى في تراثنا العربي، وهي مفردات ظلت في معظمها غائبة عن الدرس النقدي والبلاغي.

---

(١) شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام: ١١٢.

(٢) المعنى المحال في الشعر: ٧٤، شكري المبخوت، ضمن ندوة (صناعة المعنى وتأويل النص).

- تحقيق القول في عناية النقد والبلاغة العربيين بالمعاني والمضامين، وهل القول: إن التراث النقدي والبلاغي معني بالشكل أكثر من عنايته بالمعنى! قولٌ مسلَّم؟

- محاولة البيان الدقيق لأثر القيمة المعنوية في القيمة الشكلية، إذ إنَّ الاضطراب واضح لدى الباحثين في بيان القول بأثر المعاني في الحكم على القيمة الجمالية للشكل، وإذا كنا نجد الجميع يُعلون من قيمة النظم، ويهاجمون منْ يفصل بين اللفظ والمعنى، فلا نعدم أن نرى كثيرين يقعون في سلب المعنى قيمته في جمال النص، وينسبون الجمال للشكل فحسب، حتى صرت تجد عند بعضهم التناقض بعينه[١].

- تحقيق القول في الصلة ما بين شؤون النقد والبلاغة من جهة و ما بين الدين والخلق والمقامات باختلافاتها من جهة أخرى، وهل متاحٌ لنا القول: إنه " لم يستجب الشعراء ولا النقاد للنزعة الأخلاقية أو الدينية، وفصلوا بينها وبين الأدب فصلاً تاماً، بل ربما أدركوا فيها خطورة على الأدب، ولم يكن تأثرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط[٢]".

- الإسهام في رسم الصورة المتكاملة لنظرية الأدب ونقده وبلاغته، " ولئن استطاع الدرس الحديث أنْ يُحلِّل ظاهرة اللفظ، ويعالجها بشتى المقاييس، باعتباره - تجوزاً - اطراداً للمادة، فإنه لم يستطع أن يُحلل بنفس السهولة ظاهرة المعنى التي تُذكِّر في تفشيها بتفشي الروح[٣]"، ولذا تجيء هذه الدراسة لتضيء جانباً من جوانب دراسة المعنى، ولتتجه إلى تحليل المآخذ التي قدمها التراث النقدي والبلاغي على معاني شاعر كبير من شعراء العربية، وهو أبو تمام.

- بيان قيمة المعنى الشعري المجرد في تراثنا النقدي والبلاغي، وهل كان له حضور مستقل، وهل صحيح - بهذا الإطلاق - القول الذي يرى أنَّ المفهوم السائد

---

(١) انظر: إشكالية الحداثة: ٢١٨، ٢٢٠.

(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٢٠٩.

(٣) المعنى عند البلاغيين السكاكي نموذجا: ١٥٥، خالد ميلاد، ضمن ندوة (صناعة المعنى وتأويل النص).

في تراثنا يقضي بأن قيمة الشعر لا ترتد إلى معانيه وأفكاره المجردة[١].

➡ تحقيق مسألة الجمالية في النقد والبلاغة العربيين، وإذا كنَّا نقرُّ بوجود ممثلين كبار له كقدامة بن جعفر، فإنَّ السؤال الذي يسعى البحث إلى الإجابة عنه، هو: هل الاتجاه الجمالي نافٍ لوجود غيره؟ وهل انحصر اهتمام الجماليين في مسألة اللفظ وحسب، فلم يتجاوزوه إلى ملاحظة المعنى ودرسه؟

وسوف يتمُّ تطبيق هذه الأهداف من خلال دراسة المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام وفق مباحث هذا الكتاب، وذلك بعد قيامي بما أسعفني به الجهد والوقت والرغبة والموقف من إعادة القول في بعض الجزئيات والكليات، وتخفيف الحدَّة الأكاديمية من حشو الهوامش وضخامة الفهارس وغيرها؛ وذلك لأن أصل الكتاب رسالة علمية، ومن طبيعة الرسائل الأكاديمية أنها تخضع وتُمثل - غالباً - آراء عدد من المتصلين بها على مستوى إداري أو علمي أو أكاديمي، وليس الباحث فقط، ومن هنا رأيت ضرورة قيامي بهذا المنهج، مع أنني لم أقم إلا بما استشعرت أهميته القصوى، وتركت بعض ما في نفسي منه شيء ليظلَّ شاهداً على مرحلة أكاديمية انتهيت منها.

❁❁❁❁❁

يعدُّ موضوع (المعنى) على ضخامته بكراً، وما زالت أبحاث الدارسين قليلة في شؤونه، وأمَّا دراسة المآخذ وفق الرؤية التي يستبطنها هذا البحث فإني أحسب - وفق اطلاعي - أنَّه لم يتطرق إليها أحدٌ بعد، ولاتعدو إشارات الباحثين إليها ما يتناثر في معالجتهم لقضايا النقد والبلاغة، مثل: اللفظ والمعنى، والصدق والكذب، والسرقات، وهي كتابات لا تقوم بما أريد أن أنهض به من تحرير القول في المآخذ - فقط - الموجهة إلى معاني أبي تمام، وبيان اتجاهات النقد في هذه القضية، ودراسة مستوياتها، ومعاييرها، ومنهج النقاد والبلاغيين في ذلك، وغيره من القضايا التي تتصل بهذا الشأن.

---

(١) المعنى الشعري: ١٢٤.

وأما الدراسات التي تداخلت مع أبي تمام فهي على أصناف:

أولاً : الدراسات الوصفية التي قامت حول أبي تمام، وذلك بالحديث عن سيرته، وأغراض شعره، وتوصيف منهجه الشعري، وتتبع مراحل التطور الشعري عنده، أو النقدي حول مشروعه، وذلك مثل: (أبو تمام حياته وحياة شعره) للدكتور محمد البهبيتي، و(الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام) للدكتور محمود الربداوي، و(أبو تمام) للأستاذ محمد رضا مروة.

ثانياً : الدراسات التحليلية التي حاولت الدخول إلى النص الشعري التمامي، وذلك بتحليل قصائده و معالجة كثير من الظواهر الفنية في شعره كالبديع والاستعارة، وذلك مثل: (أبو تمام وقضية التجديد في الشعر) للدكتور عبده بدوي، و(شعر أبي تمام بين رؤية النقد القديم والجديد) للأستاذ سعيد السريحي.

ثالثاً : الدراسات التي تناولت قضايا أو ظواهر نقدية كبرى في النقد العربي، وتناولت إبَّان ذلك أبا تمام بوصفه واحداً ممن أثّر في نمو هذه القضايا وتحولاتها، وذلك مثل: (قضية عمود الشعر) للدكتور وليد قصاب، و(الشعر في الشعر) للطاهر الهمامي.

ويُلحظ أنَّ جميع هذه الدراسات لم تجعل وكْدها منصرفاً إلى الحديث عن المعنى في شعر أبي تمام، وهو ما تجتهد هذه الدراسة أن تتخصص فيه، وألا تنشغل في جميع مباحثها بشيء سواه، وهو ما نفتقده في الدراسات السابقة، فلم تتم الإشارة في عنواناتها إلى مفردة المعنى، ولم يتم تناوله في مباحثها بشكل متخصص، وإنما اقتصر ذلك على بعض العنوانات الفرعية، أو الشواهد المجتزأة فحسب، وهو ما تحاول هذه الدراسة أن تسد ثلمة ذلك في الدراسات التي تناولت أبا تمام، وأن تستفيد من نتائجها.

يقال ذلك، بالإضافة إلى أن هذه الدراسة ستتخصص في دراسة المآخذ التي أنشأها النقاد على معاني أبي تمام، ولن تنصرف إلى المعاني بشكلها المطلق، فهي دراسة تتخصص في نقد النقد الذي وجهه النقاد والبلاغيون إلى معاني أبي تمام.

ولعل من أوجه اختلاف تلك الدراسات عن هذا البحث أن بعضها يورد أبا

تمام شاهداً على قضيته فحسب، فهي منشغلة بقضية كبرى وتورد أبا تمام وحده أو مع غيره من الشعراء كنماذج مهمة، ومع ذلك فإن الباحث قد استفاد من هذه الدراسات العميقة وناقش كثيراً من آرائها، ويحسب أنه انفرد عنها بتخصصه في نقد النقد، والمقارنة بين الآراء النقدية، بالإضافة إلى أنَّ " الشعر - كما قيل - يظل إلى الأبد، يعرض نفسه على كل جيل[١] "، وهو ما يُتيح فرصة لإعادة القول في بعض المسائل التي تعرض نفسها باستمرار على الباحثين، وذلك في ظلّ البحوث الجديدة، أو النصوص التراثية المحققة حديثاً، مما يُعطي الباحث فرصة لقراءة القضايا من زوايا مختلفة في النظر عن سابقيه، يقال ذلك مع أنَّ لهذا البحث تخصصه الدقيق في المعنى، وهو ما يختلف به كلياً عن هذه الدراسات التي كانت تُعنى بشكل رئيس بالجانب اللغوي واللفظي، وتمر إبان ذلك على المعنى، دون أن تتخصص فيه، ولذا فكتاب مثل (أبوتمام بين ناقديه) للدكتور عبدالله محارب لم يعقد فصلاً عن المعاني عند أبي تمام إلا من خلال صفحات لا تزيد عن السبع[٢]، ولقد كانت هذه الأسباب مجتمعة دافعاً لأن أجتهد في التنقيب عما لم يُقرأ من الآراء النقدية حول أبي تمام، وذلك من النصوص الصادرة حديثاً، أو من النصوص الموجودة في غير مظانها.

❁❁❁❁❁

وقد تعاملت مع كتب التراث بوصفها كتاباً واحداً، "يتيح لنا بحكم سمتي التكرار والتكامل فيه التنقل عبر فضاءاته المختلفة والاستماع إلى الأصداء المتجاوبة في أرجائه[٣] "، ومن ثمَّ فسأعنى بتتبُّع الاتجاهات النقدية والبلاغية المختلفة، وتلمس الأثر المعرفي في نقدهم للمعاني.

ولا ريب أنَّ المصادر المتنوعة التي سيعكف عليها الباحث لرصد الظواهر النقدية والبلاغية في مآخذهم على معاني أبي تمام، سوف تتيح له أن يصف هذه الظواهر، وأن

---

(١) في تشكل الخطاب النقدي: ٢٣، نقلاً عن الملك لير لنايتس: ٢٣.

(٢) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ١١٢ . ١١٨.

(٣) المعنى المحال في الشعر: ٧٤، شكري المبخوت، ضمن ندوة (صناعة المعنى وتأويل النص).

يُقدم لها الأمثلة والشواهد المتعددة، فالمنهج قائم على الذكر والإشارة لا على الحصر المطلق، ولئن كنت معنياً بالمآخذ فحسب، فإن وقوفي عند محاسن المعنى محتمل، ولكنه لايعدو الرغبة في إضاءة المسألة، دون أن يمتد إلى التأصيل.

وسأجتهد في بحثي هذا أن أسلك مناهج متنوعة، ولعل في ذلك تكاملاً فيما بينها ليبلغ العمل ذروة أعلى من الإتقان، والله الموفق.

**ومن هذه المناهج:**

- المنهج الاستقرائي، وهو الأداة الأولى في يد الباحث، رغبة في فحص مصادره، واستقراء مفردات بحثه فيها.
- المنهج الوصفي، وسوف يكون الاعتماد عليه في شأن التصنيفات والتبويبات، كالفصل الخاص باتجاهات المآخذ على المعنى.
- المنهج التحليلي، وهو الأكثر أهمية، حيث يعمد إليه الباحث في قراءة الظاهرة وتفسيرها، ومحاولة استنطاق الساكت فيها، وتحريكه، وسيسعى إلى توظيف ما يمكنه من وسائل النقد الحديث في سبيل قراءة حركة المعنى في شعر أبي تمام.

والباحث مع ذلك مؤمن أنَّ تراثنا العربي الإسلامي مليء، وبحاجة إلى أعمق القراءات وأدقها، وما هذه المناهج إلا رغبة في الاقتراب منه والتناغم معه.

وبعد، فإنَّ هذا الكتاب يتجه إلى هدف أساسي، وهو البحث في مناهج الفكر والنقد العربي من خلال شعر رجل كبير من رجال هذا التراث الثري، وهو أبو تمام، ولذا فإني أرجو من الله العلي القدير أن يكون هذا الكتاب لبنةً فاعلة في بنيان تراثنا النقدي، وأنْ يُسهم في غناء دراسات المعاني والدلالة، ورحم الله ابن قيم الجوزية حين قال: " أيها القارئ له، والناظر فيه، هذه بضاعة صاحبها المزجاة، مسوقة إليك. وهذا فهمه وعقله معروض عليك، لك غنمه، وعلى مؤلفه غرمه، ولك ثمرته، وعليه عائدته. فإن عُدم منك حمداً وشكراً، فلا يُعدم منك عذراً[١] ".

وإذ أحمد الله أولاً وآخراً، فإني أقدم شكري الجزيل إلى كلية اللغة العربية في

---

(١) طريق الهجرتين وباب السعادتين: ٧.

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ومكتبة الملك عبدالعزيز العامة، وإلى عدد من الأساتذة في جامعة منوبة في تونس، وذلك لما قدَّموه من عون، وما بذلوه من جهد؛ استطعت من خلاله إتمام رسالتي، والحصول على درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز ومرتبة الشرف الأولى والتوصية بالطباعة.

وأخيراً فإنَّني أشكر كل من له يد على صاحب هذه الرسالة، بداية بالمشرف عليها فضيلة الدكتور: عبدالمحسن العسكر، ومروراً بالمناقشين الكريمين أ.د محمد الصامل، ود. ماجد الماجد، وانتهاء بالزملاء الأكاديميين والإداريين في الأقسام والمجالس العلمية.

أسأل الله سبحانه وتعالى أن يُخلص النية، ويبارك في الجهد، وصلى الله وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

**عبدالله بن صالح الوشمي**

الرياض - ١٤٢٨هـ

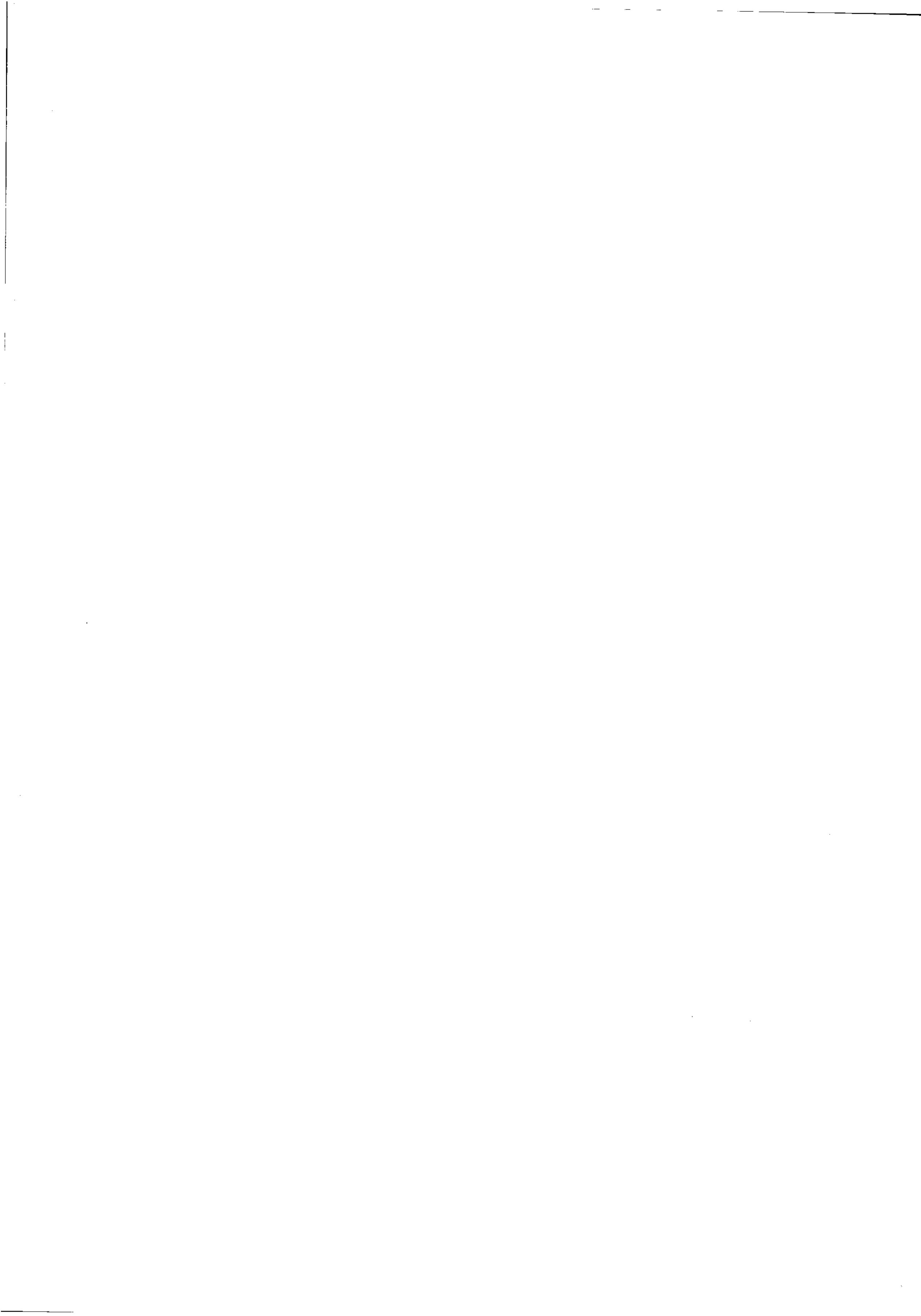


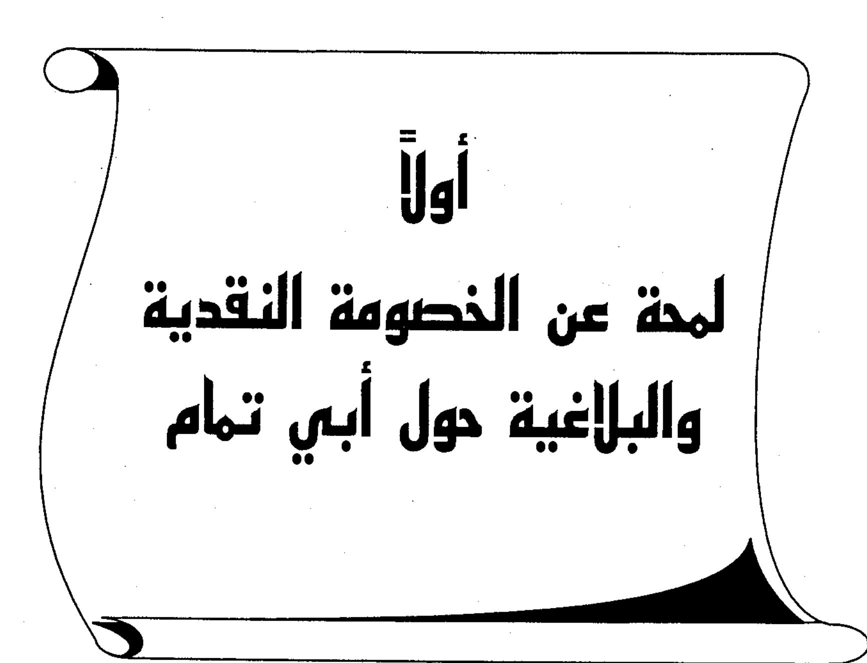
# التمهيد

**أولاً :** لمحة عن الخصومة النقدية والبلاغية حول أبي تمام.

**ثانياً :** مفهوم المعنى في التراث النقدي والبلاغي.

**ثالثاً :** أهمية المعنى.





# أولاً

# لمحة عن الخصومة النقدية والبلاغية حول أبي تمام



يأرز الوعي العلمي إلى مناشط متعددة في سبيل امتداده وتعمقه، ومن ذلك حركة التأليف في الخصومة والمآخذ والذيول والأغاليط التي تسري في جسد التراث العربي من خلال النصوص التي قدمها المتأخرون من العلماء تعليقاً أو تعقيباً على المتقدمين منهم، وهي مرحلة من التمثل العلمي العميق للنتاج السابق.

وحين نجتهد في مقاربة الخصومة النقدية والبلاغية حول أبي، نشير إلى أنها الخصومة البارزة في مسيرة تراثنا النقدي والبلاغي، ولعل ذلك عائد إلى مؤثرات موضوعية تتلخص في حضور الذات والموضوع والزمان والمكان.

فأمَّا الذات، فإنَّ شخصية أبي تمام الشاعر قادرة بما استوفت من فنون مختلفة أن تحدث كل هذا الدويّ، حتى إننا نجد إبراهيم بن العباس الصولي " يقول لأبي تمام وقد أنشده شعراً له في المعتصم: يا أبا تمام، أمراء الكلام رعية لإحسانك[1] "، وهي عبارة تحمل عمقاً دلالياً يكتسب وهجه من مضمونه ومصدره، فأمَّا مصدرها فحين صدرت من شاعر ناثر مقتدر يُعطي الإمارة لأبي تمام، ولم يعد يكتفي بالإمارة، بل أحلَّه محل الملهم لأمراء الكلام وأربابه، ولا يخفى أنَّ هذه العبارة تأتي وأتون المفاضلة بين الشعر والنثر في القرن الرابع الهجري يغلي، إذ إنَّ النثر قد برز لينافس بقوة وربما تغلب على الشعر[2]، ومع ذلك يجيء هذا الناثر والشاعر ليمنح الشعر/أبا تمام الإمارة. وأمَّا المضمون الخفي في هذه العبارة فهو ما تتضمنه من براعة في الإشارة والتلويح، فإذا كان المعتصم - وهو موضوع القصيدة - يُعد الراعي للأمة بجميع طبقاتها، فإنَّ الصولي يُنزل أبا تمام منزلة أكثر خصوصية، وذلك حين يمنحه السلطة القولية فيجعله الراعي لأمراء الكلام وليس الشعر فقط.

ويتجلى حضور أبي تمام في الآراء التراثية التي قامت بتوصيفه، فيأتي ابن الأثير ليرى أنَّ أبا تمام أشعر من المتنبي[3]، ويعدّ - بتعبيره - أبا تمام مع أنداده البحتري والمتنبي هم لات الشعر وعُزَّاه ومناته، وأنَّ أبا تمام والمتنبي أشهر من الشمس والقمر[4]، وأنهم كما يرى البديعي أصول الأدب وفروعه، ومعدنه

---

(١) المصون في الأدب: ٢١٧.

(٢) انظر: ثنائية الشعر والنثر: ٢١٤ . ٢١٥.

(٣) انظر: الاستدراك: ٣٠.

(٤) انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٣ / ٢٦٨ . ٢٦٩.

وينبوعه[١]، بالإضافة إلى الأسماء والألقاب المتعددة التي يُطلقها الشعراء والنقاد على أبي تمام: كأشعر الناس، والرئيس الأستاذ[٢]، وأشعر الناس طُراً[٣]، وإمام المتنبي[٤]، وسموه الإمام[٥]، وأشعر الناس[٦]، وشاعر العصر[٧]، ومقدم شعراء العصر[٨]، وأمير الشعراء[٩]، وإمام المحدثين[١٠]، وأنه من أعيان الأدباء والشعراء[١١]، وأوحد عصره[١٢]، و الشاعر الكامل[١٣]، وحامل لواء الشعراء في عصره[١٤]، و ملك شعراء العصر[١٥]، وملك الشعر[١٦]، وأحد أمراء البيان[١٧] .

وهذه الآراء والألقاب والأوصاف تكشف جانب التعظيم لأبي تمام وتأتي في مقابلة آراء لا تكتفي بنقد أبي تمام، وإنما تتجاوز ذلك إلى أن تبلغ العصبية ضده

---

(١) انظر: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: ١٧٧.
(٢) انظر: أخبار أبي تمام: ٦١، ٦٧.
(٣) انظر: الأغاني: ١٦ / ٣٨٤.
(٤) انظر: الرسالة الموضحة: ١٥٧، فقد قال: (إنما أخذه من إماميه) يعني أبا تمام والبحتري.
(٥) انظر: من غاب عنه المطرب: ١٠٦.
(٦) انظر: التكملة لكتاب الصلة: ١١.
(٧) انظر: سير أعلام النبلاء: ١١ / ٦٣.
(٨) انظر: شذرات الذهب: ٢ / ٧٢.
(٩) انظر: تاريخ الأدب العربي: ٢ / ٧٣، وهو ينسب هذا النص لأبي الفرج الأصفهاني، ولم أجده، وأظنّ أنّ لبساً وقع في تأويل ما قاله أبو تمام للبحتري: (أحسنت أنت أمير الشعراء بعدي)، وهو قول لا شك أنه يمتلئ إعجاباً من أبي تمام بنفسه، ولكن التحقيق العلمي يدفعنا إلى إثبات أنّ المصطلح قد أطلقه أبو تمام على البحتري. انظر: أخبار البحتري للصولي: ٦٧.
(١٠) انظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ٧ / ٣٧.
(١١) انظر: المقتطف من أزاهر الظرف: ٩٩.
(١٢) انظر: وفيات الأعيان: ٢ / ١٢.
(١٣) انظر: سرح العيون: ٣٢٤.
(١٤) انظر: النجوم الزاهرة: ٢٦١.
(١٥) انظر: حسن المحاضرة: ١ / ٥٥٩.
(١٦) جاء هذا الوصف في صحيفة العنوان لمخطوطة كتاب شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء: ١ / ٣٣.
(١٧) انظر: الأعلام: ٢ / ١٧٠.

أوجها في هجائه[١]، وفي النفي المطلق لشاعريته ولشاعرية أنداده من المحدثين[٢]، وهذا التقابل والتباين في رؤية شعر أبي تمام مظهر مهم من مظاهر الخصومة، ولعل احتداد النقد لم يكن خاصاً بفئة دون أخرى، وإنما هو عام نجده عند النقاد وعند الشعراء أيضاً، وقد شارك أبوتمام نفسه في لُعبة الألقاب هذه حول شعره، وكان من أوائل مطلقي الأوصاف على نفسه فهو يرى أنه أشعر الثقلين[٣]، ويستشعر خصوصية الخصومة حوله، فيترك مهاجاة بعض خصومة خشية أن يرفعهم هجاؤه ويعطيهم شرعية الخلود الأدبي[٤].

ولقد كانت حركة الذات الشاعرة لأبي تمام حاضرة في خصومته كما يتجلى ذلك في الثناء على قصيدته ووصفها، وقد لحظ ذلك النقاد فأشاروا إلى كونه نموذجاً كبيراً للثناء على أبياته وخاصة الطويل منها[٥]، وهو أمرٌ يشي بحضور الخصومة في ذاكرته في أثناء الإبداع، ومن هنا كان افتخاره بشعره هو الرد الأول الذي يفاجئ به قارئه ومن يتحفز لنقده، و"يبدو أن المعركة كانت تعيش وتتفاعل في وجدانه، لكنه لم يشأ أن يدخل أرضها المكشوفة مباشرة، وعلى نحو سافر كما كان دعبل يفعل. لقد جعل مساهمته فيها محصورة بما كان يقوله من شعر يصف فيه طبيعة هذا الشعر، وطريقته في نظمه، ويتعرض لمن يزاحمه ويخاصمه فيه[٦]".

ومن خلال الثراء المعرفي في هذه الخصومة وأثر الذات الشعرية الضخمة لأبي تمام فيها، فإنه لا يتاح لنا أن نقول: "لو رزق كل الشعراء مثل ما رزق أبو تمام من النقاد الذين ينقّرون عن أخطائهم، ويبحثون عن هفواتهم، ويُبينون بالطريقة العلمية

---

(١) انظر: معجم الشعراء للمرزباني: ١٢٧، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/١٠٨.

(٢) انظر رأي دعبل وما أورده الآمدي من قول بعضهم: (لا نسميك شاعراً) في: الموازنة: ١ / ١٩ . ٢٠، ١/٤٢٥. وانظر ما أورده الجرجاني من آراء خصوم أبي تمام في: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٩.

(٣) يقول: بكوركِ أشعر الثقلين طراً وأوفى الناس في حسب صميمِ (ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: ٤ / ٥٣٤).

(٤) انظر: أخبار أبي تمام: ٢٤١.

(٥) انظر: تمام المتون: ٣٨٥.

(٦) مجلة جذور، (حماسة أبي تمام: قراءة في شاعرية الاختيار)، د.عبدالقادر الرباعي، ع ٢، ١٤٢٠هـ، ص ٤٦.

مزالقهم، لتحصّل إلينا في النقد العربي ثروة هائلة من الأحكام النقدية لا تكاد تُقدر[١]"، وإنما الواجب أن نعي قدرة هذه الذات على هذا الإشعاع، إذ إنَّ الناقد يصطدم بالنص الإبداعي كل حين، ولكن النصوص تتفاوت في القدرة على مشاكسة الناقد وجذبه إليها، وكان نص أبي تمام من النصوص الفريدة القادرة على ذلك، وعلى إرضاء المناهج النقدية الضخمة التي تبحث عن نص يُرضي امتلاءها وغرورها المعرفي، وفي هذا تهوين للّوم الذي يقع على عاتق النقاد ونقلٌ له ليكون شِركة بينهم وبين الشعراء، لأنَّ النص الإبداعي القوي هو الذي يصنع النص النقدي القوي ويدفعه إلى البروز.

وأمَّا المؤثر الثاني في حركة الخصومة حول أبي تمام فإنه: الموضوع، وواضح أنَّ اتصال الجدل والخصومة بالأدب هو الذي يهيئ لها هامشاً واسعاً من التغير والتحول، وذلك لأنَّ الأدب بطبيعته إنما يعكس حياة الناس النشطة والمتغيرة، والخصومة دالٌ كبير على قوة الحركة الأدبية والنقدية وعدم الركون إلى الأحكام السريعة المتداولة، إذ لم تكن المآخذ الموجهة إلى أبي تمام مانعة للمتأخرين من ممارسة هذا النقد؛ بل غدت دافعاً رئيساً لإشعال الجدل ونقد النقد انطلاقاً من أنَّه "ليس من بين العلوم الإنسانية علمٌ هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي، وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود من ناحية أخرى[٢]". يقال هذا، ونحن نستبطن بأنَّ الإشكال والخصومة حين يتصلان بالمعنى ومقاييس نقده فإنَّ الحضور الذاتي والذوقي للناقد سوف يكون ظاهراً ومن ثَمَّ فإنَّ الخصومة ستتسع لغياب المرجعية العلمية المحددة والمتفق عليها.

ومما يتصل بأصل الموضوع أنَّ النص التَّمامي استطاع بما استوفى من مقومات أن يرتقي مرتقى الإشكالية والخصومة، وأنْ يُصبح نصاً يحمل تميزه في ذاته، وأنْ يُشاكس بعض القيم النقدية في عصره، فهو نقطة بداية على مستوى إبداعي ونقدي، ومن هنا وجدنا عدداً من الكتب المؤلفة في هذه الخصومة تنبع من وسط جدلي بحت، فهي مولودة في سياق جدلي، ولم تكن لتجيء في سياق وصفي تحليلي يتجه

---

(١) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٢٠٢.

(٢) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ٨.

إلى مخاطب خالي الذهن، وإنما التصريح واضح من بداياتها بأنَّها ولدت من المجاراة والمجادلة والاحتجاج[١]، وأنها تتجه إلى الإقناع، ومن هنا ظهرت في الكتب البلاغية والنقدية مسائل التتبع والاستقصاء لشعره[٢]، ولذا فقد ولدت هذه الخصومة بجلالها الضخم من خلال كونها نقطة تحول على مستوى النص الإبداعي وعلى مستوى منهجية التعامل معه، والكيفية التي يقتضيها للدخول إلى فضائه، وهو ما استدعى أن يقول الدكتور طه حسين: إن تشخيص مذهب أبي تمام صعب لتعقيد العملية الإبداعية عنده ولعدم تكامل الصورة التراثية عنه[٣].

وأمَّا الزمان، فهو ما يتصل بالذروة الفكرية التي تمثلت في النشاط الديني والسياسي والأدبي في أواخر القرن الثاني وبدايات الثالث على نحو اختلف عن الحقب السابقة، فكان أثر هذه المناشط خادماً للشاعر الذي عاش هذه الحركات واتصل بكبار شخصياتها، ومن جهة أخرى تأثر أبو تمام سلباً بعصره إذ عدَّه بعض الدارسين ضحية لعصره، وللضعف - كما يرى - الذي يعيشه النقد في تتبع الشعر ودراسته[٤].

وأمَّا المكان الذي اخترقه أبوتمام فقد كان له أثر مهم في قدرته الشعرية، ولئن لم يكن حبيس بلدة دون أخرى؛ فإنَّ هذا التنوع والثراء المكاني تركا - ولا شك - تنوعاً وثراءً في جانبه الإبداعي، وتنوعاً في الدرس النقدي الذي وجِّه إليه، ومن هنا فإنَّ حضور المكان في تضاعيف شعره هو حضور فاعل على مستوى الدلالة.

وفي محاولتنا لرسم حدود عامة لهذه الخصومة الدائرة حول أبي تمام، وهي التي لم تقف عنده شاعراً فقط، وإنما امتدت لتدرسه إنساناً ومسلماً وغير ذلك من جوانب حياته؛ فإننا سنجد أنَّ هذه الخصومة قد سارت في مسارين كبيرين: مسار المؤلفات والمصنفات حول أبي تمام، ومسار القضايا النقدية والبلاغية التي كان لها حضور كبير في هذه الخصومة، ثم نختم برؤية تقويمية موجزة لهذه الحركة.

---

(١) انظر: أخبار أبي تمام: ٣، ١٢. شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٣، شرح ديوان الحماسة: ١/ ٣.

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ١٤١، الرسالة الموضحة: ١٧٧.

(٣) من حديث الشعر والنثر: ٩٢، بتصرف.

(٤) انظر: الشعر على الشعر: ٢٢٠.

- **المؤلفات والمصنفات حول أبي تمام:**

يستطيع المتأمل في هذه المؤلفات أن يجد عدداً من الأسس التي يمكن اعتمادها للتصنيف المنهجي، والذي أميل إليه أن يُنظر إلى هذه المؤلفات من خلال ما يأتي:

**أ- المؤلفات العامة:**

كان التزام أبي تمام صناعة النص اللافت على مستوى اللغة والصورة والبديع دافعاً للخصومة النقدية عنه في كتب الأدب والبلاغة، وقد امتدّ ليُصبح من الشواهد الرئيسة في بناء الأفكار أو تحويلها من جهة إلى أخرى، ولذا عُنيت كثير من الكتب باستثمار شعر أبي تمام، ومحاولة استنفاد الخصائص التي تسعفهم في إتمام أهدافهم التأليفية، وشاهد ذلك احتضان كتاب يُعنى بالأمثال وحصرها ككتاب الأمثال المولدة للخوارزمي لعشرات الشواهد من شعره[١]، وكتاب التهاني والتعازي لابن المرزبان الكرخي[٢]، وحين ينهض الهمذاني لينثر الأبيات الشعرية التي خلَّد العرب مآثرهم بها في كتابه المنثور البهائي[٣]، فإنَّ حظ أبي تمام هو الأعلى وروداً في هذا الكتاب، وهي سمة تكشف وتشير إلى المخزون الواسع الذي يجده علماء الفنون المختلفة في نتاج أبي تمام الإبداعي.

وواضحٌ أنّ العمومية وعدم التخصص هنا وصفٌ يتجه إلى طبيعة الكتاب دون أن يعني ضعفه، وشاهد ذلك عناية كتب الإعجاز القرآني بأبي تمام، كما في إعجاز القرآن للباقلاني[٤] ودلائل الإعجاز لعبدالقاهر[٥]، فهي كتب تبحث في إعجاز القرآن، ومع ذلك فالدرس النقدي فيها لأبيات أبي تمام درس لم يصل إليه كثير من الكتب المختصة في ذلك، وذلك لأنَّ اهتماماتهم في الدراسات القرآنية لم تخل من حس وذوق نقدي، فكان أبو تمام وأمثاله من الشعراء جسراً يُقام كل حين للدخول في معالجة قضاياهم.

---

(١) انظر الأمثال المولدة: ٥٣٤.

(٢) التهاني والتعازي: ٩٤.

(٣) انظر المنثور البهائي: ٨٤.

(٤) انظر منه: ٧٠، ٧٥، ١٠٧، ١١٠، ١٢١.

(٥) انظر منه: ١٤، ٤٧، ٥٧، ٦٠، ٧٨، ٨٤، ١٠٤، ١٣٩، ٢٢٥، ٣١٣.

## ٢- المؤلفات اللغوية:

ولد أبو تمام بين كبار اللغويين في عصره، كابن الأعرابي وأبي العميثل وغيرهم، وقد كان البَصَر باللغة دليلاً على التمكن العلمي والثبات المعرفي، ومن هنا جاء تعمد أبي تمام " أن يدل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب[١] "، في رؤية لغوية تقوم بتطبيق معيار اللغة للدخول إلى جماليات النص الشعري.

ولقد جاء شعر أبي تمام ليُثير عاصفة لغوية من النقد، والمؤاخذات الفنية، وهي دراسات لم تكن لتقف عند معاصريه من اللغويين، وإنما تجاوزت ذلك إلى ما تلاه من القرون، وإنْ كانت تتجه في القرون التالية له إلى التخصص والعمق بدلاً من تناول الظاهرة بشكلها السطحي، وقد وجدنا في هذه المرحلة الكتابَ اللغويَّ الذي يبحث في فنون اللغة ومسائلها ليتخصص فيها، ولكنه يتخذ من أبي تمام بوابة للدخول في موضوعه أياً كان، وذلك حين تنتشر لديه الشواهد الشعرية لأبي تمام، أو حين يقوم بتوظيفها لتأتي ملبية للنهم اللغوي الذي يمتلئ به نص أبي تمام.

ومن المؤلفات المتقدمة التي أنتجها العقل اللغوي: كتاب (الكامل) للمبرد، وقد تعرض فيه كثيراً لأبي تمام، وقام بنقده، على حين تناثرت آراء اللغويين في الكتب الأخرى كالموشح، وأخبار أبي تمام، وسر الفصاحة.

ويجيء نقد ابن جني ليُمثّل سقفاً لغوياً ونقدياً متميزاً من خلال نصوصه المتناثرة في كتبه: (التنبيه في شرح مشكل أبيات الحماسة)، و(المبهج في شرح أسماء رجال الحماسة)، بالإضافة إلى الثراء الذي ينقله ابن المستوفي في كتابه: (النظام) عن ابن جني في درسه لأبيات أبي تمام، وقد انطلق ابن جني في محاورته للنص الشعري من مرجعيته اللغوية المتخصصة، ولم يخل إبّان ذلك من الرؤية النقدية والبلاغية.

فهذه الكتب تُشير إلى الاهتمام اللغوي بأبي تمام، وأنَّه بتجديده لغته وباختراعه لكثير من الصيغ وبإعادة استخدامه للخامل من المفردات اللغوية، وفي بعضها الغريب المهجور، قد أشعل الجدل اللغوي حوله.

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٥.

### ٣- كتب التراجم:

انطلقت كتب الترجمة لأبي تمام من مستويين:

أولهما: التخصص بأبي تمام، وهو ما نجد مثاله في (أخبار أبي تمام) للصولي، و (هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام) للبديعي، و(ظلامة أبي تمام) للخالدي، و(أبو تمام حياته وحياة شعره) للدكتور نجيب البهبيتي، فهي كتب ورسائل جاءت لترصد حياة أبي تمام في مختلف الجوانب دون أن تُشرك معه غيره، وتقوم بدرس أخباره وأشعاره ونقده في وحدة متكاملة، فهي ذات دلالة منفتحة ولا تخص جانباً دون آخر.

ثانيهما: التعامل مع سيرة أبي تمام بوصفها عتبة في سُلم طويل، وحينها تتمُّ الإشارة إلى أبي تمام وحياته وأشعاره ضمن منظومة واسعة لا يلمُّ شملها إلا التخصص في الترجمة، فكتاب مثل كتاب (الأغاني) الذي جاء ليمثّل موسوعة أدبية عربية ضخمة، وكان من مفرداتها الحديث عن أبي تمام في باب سمَّاه الأصفهاني: أخبار أبي تمام ونسبه، لتحتل الخصومة حول معاني أبي تمام وألفاظه حيزاً واسعاً من كلام أبي الفرج.

ويُلحظ هنا أنَّ أبا تمام والخصومة حوله كل ذلك قد دخل في تراجم الآخرين، و نجد أنَّ الخصومة حوله تشغل أحياناً جزءاً من الكتاب الذي يُعنى بالترجمة لغيره! كما نجد ذلك في (أخبار البحتري) للصولي، وفي ترجمة أبي الفرج لشعراء أمثال: البحتري وعلي بن الجهم، ومثلهم صنيع الذهبي في (سير أعلام النبلاء)، وذلك لأن لهؤلاء صلة به.

### ٤- شروح الديوان:

كانت الإثارة الحقيقية التي صنعت مجد أبي تمام هي النص الشعري اللافت الذي قدمه، وهو نصٌ استطاع أن يُشعل ملكات النقاد باختلاف توجهاتهم، ومن هنا ظهرت النصوص النقدية المتتالية التي تسعى إلى شرحه والاجتهاد في مقاربته، وقد وجدنا أنّ الاحتفاء بالنص التمامي قد حدث في حياته، ولم يكن مستتراً في زوايا التاريخ اللاحقة له، فلم يكن الدرس النقدي لمعانيه وألفاظه متأخراً عنه، بل إنَّ الإشارة إلى جمع الديوان أو حصر بعض قصائده قد جاءت متقدمة[١]، فالحاجة إلى

(١) انظر: طبقات الشعراء لابن المعتز: ٢٨٦، ذكرى حبيب: ١٧٩.

شرح هذا الديوان ولدت مبكرة، ولم تكن الشروح "مجرد تفسير الكلمة أو العبارة بحسب الظاهر أو المؤول، ولكنه قبل هذا وذاك تهيؤ القارئ وتوسيع مداركه ليتسنى له تقبل الحقائق وتتبع مراميها[١]".

ولقد صادف ديوان أبي تمام غُربة في أول أمره، وكان متاحاً للضعفة من الرواة، والجهلة من الناسخين كما يقول أبو العلاء المعري[٢]، بالإضافة إلى المآخذ القاسية التي وجهت إليه، وهي دوافع ساهمت في لفت الأنظار إلى ضرورة التحقيق العلمي له.

ويجيء شرح الصولي لديوان أبي تمام ليكون الشرح الأول الذي احتوى شعر أبي تمام، حيث يُشير ابن النديم إلى أنَّ منهج ترتيب ديوان أبي تمام جاء وفق مستويين، فشعره لم يزل "غير مؤلف. يكون مائتي ورقة إلى أيام الصولي، فإنه عمله على الحروف نحو ثلاثمائة، وعمله علي بن حمزة الأصفهاني أيضاً فجود فيه على غير الحروف؛ بل على الأنواع[٣]"، أي أنَّ ديوان أبي تمام ظل فترة طويلة لم يجمع إلى أنَّ كانت بكارة ذلك مما وصل إلينا على يد الصولي والأصفهاني، اللذين اجتهدا في جمعه وشرحه.

ومن شروح ديوان أبي تمام ما يلي: تفسير معاني أبيات أبي تمام للآمدي[٤]، وشرح مشكلات ديوان أبي تمام للمرزوقي، وشرح ديوان أبي تمام للأعلم الشنتمري، وشرح ديوان أبي تمام للتبريزي، والنظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام لابن المستوفي، وهي شروح قد تمت طباعتها وإخراجها، ومما نجده في تضاعيفها أنَّها جاءت لتنقل لنا صورة مهمة وواسعة أحياناً عن الشروح الأخرى التي عُنيت بنص أبي تمام الشعري ولكنها فقدت، ولعل أهم الشروح المفقودة كتاب تفسير معاني أبيات أبي تمام المفردة للآمدي، وهو الذي جاءت نصوص كثيرة منه في كتاب النظام

---

(١) نظرية المعنى بين الشرح والتفسير والتأويل، محمد حماد: ١٤٤، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ١.
(٣) الفهرست: ١٦٥، وانظر: أخبار أبي تمام: ٦.
(٤) لم يصل كاملاً، وقد جمع نصوصه من بطون الكتب د.عبدالله محارب انظر: مجلة كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، تفسير معاني أبيات أبي تمام، ع ٢٧، ص ٢٩٥.

لابن المستوفي، وقد حاول الدكتور عبدالله محارب استخراج ما وجد منه في هذا الكتاب[١]، وأمّا الشرح الثاني المهم من الشروح المفقودة فهو شرح أبي العلاء المعري الذي سمّاه (ذكرى حبيب)، ومثله شرح الخارزنجي، وقد دخلت نصوص مهمة منهما في شرح التبريزي وشرح ابن المستوفي، وتبقى شروح مهمة ما زالت مجهولة مما يدفع الباحثين إلى استفراغ الوسع في الوصول إليها أملاً في تكامل الصورة النقدية التي احتفت بأبي تمام، وإذا كان شرح الشنتمري قد ظل إلى قريب مفقوداً لا يُعرف طريقه، فإنَّ الرغبة تظل مشتعلة في الوصول إلى غيره أيضاً.

ومن الشروح المفقودة: شرح وليد بن عيسى الطبيخي أو الطينجي[٢]، وشرح شعر أبي تمام للبيهقي[٣].

ومما يلحظ في هذه الشروح التي تتعانق مع نص أبي تمام أنّ منها ما يتجه إلى شرح الديوان بشكله العام كالصولي والشنتمري، ومنها ما يلتقط خيطاً مهماً في ديوان أبي تمام ليقيم الشرح حوله كصنيع الآمدي في تفسيره لمعاني أبيات أبي تمام المفردة، وكالمرزوقي في شرح مشكلات ديوان أبي تمام، فكأنها مرحلة من التخصص العلمي والنقدي وذلك بالتوجه إلى المُشكل من شعر أبي تمام، وهي مع ذلك كله تعالج المعنى في ديوان أبي تمام من خلال إبداء وجهة النظر التي يحتضنها الناقد ويسوقها منطلقاً من ثقافته.

### ٥- المؤلفات النقدية والبلاغية المتخصصة:

تعامل الكُتّاب مع شعر أبي تمام بوصفه ممثلاً للحركة الشعرية الحديثة في عصرهم، وقد كان دافعهم إلى ذلك هو الامتلاء الذي يحمله هذا الشعر، ولذا فقد تتبعوا سرقاته كما صنع ابن المنجم وابن أبي طاهر[٤]، ووصفوا بلاغته كما صنع الحسن بن وهب في رسالته إلى أبي تمام[٥]، ووازنوا بينه وبين غيره كما صنع

---

(١) مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٢٩٥.

(٢) انظر: تاريخ علماء الأندلس: ٢ / ٨٧٣، طبقات النحويين واللغويين: ٣٠٤.

(٣) انظر: معجم الأدباء: ١٣ / ٢٢٨.

(٤) انظر الموازنة: ٢ / ٥٥، الوساطة: ٢٠٩.

(٥) انظر رسالة الحسن بن وهب إلى أبي تمام في زهر الآداب وثمر الألباب: ٢/ ٨٣٤.

الآمدي في موازنته.

ولعل هذه الطائفة من النقاد والبلاغيين تُعدُّ الطائفة الأكثر أثراً وعمقاً في درس أبي تمام، وهي التي رأت نفسها أهلاً للخوض في بحار شعره، واستهانت بمقومات الآخرين، ومن هنا فقد توفر لديهم التنبيه على قيمة النقد وأنه ذو شأن لا يجرؤ عليه إلا من امتلك اليد القوية، وهذا ما عبَّر عنه الجاحظ حين قال: " طلبت علم الشعر عند الأصمعي فألفيته لا يعرف إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لا ينقد إلا فيما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب(١) "، إذ إنَّه يُعلي من قيمة البصيرة النقدية التي ينطوي عليها هؤلاء الكتاب.

وقد تعددت مناهج هؤلاء النقاد والبلاغيين في التعامل مع شعر أبي تمام ونقده والدخول في الخصومة حول شعره، ولئن كان يحظى أبو تمام بجزء مهم من كتب كالوساطة للجرجاني، والأشباه والنظائر للخالديين، وأمالي المرتضى، وغيرها، فإنَّ كتاباً كالموازنة بين البحتري وأبي تمام للآمدي يأتي ليكون مثالاً ضخماً على البراعة والامتداد العلمي الذي تميزت به هذه الطائفة من المؤلفات، وهي التي اجتهدت في امتلاك المقومات النقدية والبلاغية، ومن ثَمَّ القيام بدرس شعر أبي تمام، والاحتكام في تقويمه إلى الخبرات اللغوية والبلاغية التي توفرت لديهم، وقد رأينا هذه المؤلفات تنمو لتتجاوز حركة أبي تمام والخصومة حوله، أو لتنطلق منها وتُشكل لبنة مهمة في الأدب العربي.

وواضحٌ أنَّ هذه التصنيفات إنما تأتي لتعيد الترتيب المنهجي لمؤلفات الخصومة حول أبي تمام، ولئن كان في هذا التصنيف ما يمكن أن يعد من التداخل في بعض نماذجه فإنه يبقى ممثلاً لمفاتيح ومداخل يتأتى للفاحص من خلالها توصيف بعض الآراء وتحليلها، وأن يستصحب في ذاكرته معلومات عامة حول المؤلفات العلمية في هذه الخصومة.

وممّا يُشار إليه هنا أنَّ هذا العلو في نبرة التأليف والنقد الموجّه إلى أبي تمام كان له تأثير متفاوت في الجمهور الذي يضمُّ أطيافاً متنوعة من سلاطين وعامة وغيرهم، ولم تكن سلطة هؤلاء النقاد ضربة لازب لا ينفك حسُّ المجتمع عنها،

---

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ٣١ ـ ٣٢.

حيث يُسجل الصولي سخرية الناس من أحكام المؤاخذين لأبي تمام، وأنَّهم حين انشغلوا بأبي تمام فإنَّ أبا تمام نفسه قد شُغل عنهم بأخذ العطايا والهبات من ممدوحيه[١]، بمعنى أنَّ النص الشعري استطاع بسلطته البلاغية الساحرة أن يصل إلى غاياته وإلى جمهوره، وأنَّ جدل الخصومة قد بقي في حيز النقاد والبلاغيين أنفسهم، وأنَّ الشاعر استطاع أن ينقل جوهر النص إلى متلقيه، وأنْ يبقى إطاره فحسب في يد النقاد ليؤاخذوه، يقال هذا على حين أنَّنا نستذكر من جهة أخرى مقالة الجرجاني عن أحد المتحاملين على أبي تمام، وهو (أبو رياش القيسي)، وأنَّ أثره امتدَّ "حتى إنّ نُسَخ هذين الديوانين قلّت بالبصرة في وقته؛ لقلّة الرغبة فيهما[٢]"، وهذا كشف لتأثير الزمان والمكان أو قوة الناقد وسلطته على جمهوره، حيث كانت آراؤه سبباً لمحاصرة الشاعر حتى وصلت الحال إلى قلة النسخ، فنحن، إذن، أمام مثالين يعكسان التفاوت في تلقي شعر أبي تمام من قبل جماهير الأدب ومتذوقيه.

- **أبرز القضايا النقدية والبلاغية التي أثارتها الخصومة حول أبي تمام:**

أثارت الخصومة عدداً من القضايا النقدية والبلاغية، وقد كانت هذه الإثارة حاملة في رحمها بثّ الحركة وروح الجدل من جديد دون أن تعني البدء فيها، وسأكتفي بالإشارة إلى كبرياتها حيث إنَّ القضايا كثيرة ومتفاوتة في الأهمية، إضافة إلى أنَّ بحثها التفصيلي محله درسٌ آخر، كما ستتعدد الإشارات إليها في أثناء هذا البحث.

**١- القديم والحديث:**

وهي الفكرة الكُبرى التي وقفت خلف هذه الخصومة، وقد توفّر النقاد والبلاغيون على الإشارة إلى أنَّ أبا تمام قد جاء بمنهج شعري جديد، ولذا تم توصيفه في آراء بعض النقاد المعاصرين بأن شاعرية أبي تمام استطاعت أن تُحدث خلخلة في الحساسية النقدية، وفي بنية العقل النقدي والتصور الثقافي القديم[٣].

---

(١) أخبارأبي تمام: ١٧٥بتصرف، وانظر حديث ابن وكيع عن اشتهار أبي تمام عند الخاصةوالعامة (المنصف: ١١).

(٢) الوساطة: ٥١، وانظر الحديث عن تعصب أبي رياش على أبي تمام في ترجمته: معجم الأدباء: ٢ / ١٢٧.

(٣) انظر: جدلية الخفاء والتجلي: ٢٥٠.

ولئن لم تكن فكرة القديم والجديد من مبتكرات هذه الخصومة، لأنها قضية شملت أغلب المراحل النقدية، فإن الخصومة حول أبي تمام قد نقلت البحث من المستوى السطحي إلى المؤصل بالتنظير والتطبيق، ولذا فهي أسٌّ مهم لهذه الحركة، حيث كانت المآخذ - أو كثير منها - التي وجهت إلى نص أبي تمام تنطلق في رفضها أو قبولها من هذه الرؤية.

ولقد كان للغويين الحيز الأكبر في ترسيخ هذه الرؤية، وإنَّ انطلاقهم من القاعدة وبحثهم عن الشاهد أمور صنعت الإيمان بضرورة العودة إلى القديم والتترس وراءه، ليكون النجاح الذي يُحققه المحدث من الشعراء هو في التزام منهج هؤلاء والسير وفق خططهم أو هو تكرار الجماليات التي أنتجها القديم!

ومن المهم هنا الإشارة إلى أنَّ تحريك هذه الوسيلة النقدية في وجه أبي تمام لم يكن منفصلاً عن سياقه، وإنَّما هي ثقافة سكنت في مكونات بعض النقاد وقاموا بإثارتها أمام عدد من المبدعين، ولم يكن أبو تمام بدعاً بينهم، ولذا نجد بعضهم يقول عنه: " كيف بمحدث جاء على ساقة الشعراء؟[1] ".

ولعل من التحري والدقة القول: إنَّ رجع خيوط النقد كاملاً إلى مشكاة هذه الفكرة لم يكن ديدناً سار عليه النقاد بأطيافهم، بل إنَّ من النقاد المتقدمين منْ تخفف من الإخلاص لفكرة القديم والحديث، وظهرت لديهم رؤية لا تتكئ على الزمان ولا تفيء إليه لسبّر الجودة، وإنما تنظر في أدبية الأدب وجودته لتحكم بعد ذلك بالتميز والإبداع - أو هكذا يجب - ومنهم ابن قتيبة[2]، و المبرد[3]، والقاضي الجرجاني[4]، وابن رشيق[5]، وابن الأثير الذي يقول: " إني لم أعدل إليهم اتفاقاً،

(١) المنصف في نقد الشعر: ٤٧٧.

(٢) انظر: الشعر والشعراء: ١ / ٦٤.

(٣) يقول المبرد وهو من رجال القرن الثالث ٢٨٥هـ: (وليس لقدم العهد يُفضّل القائل، ولا لحدثان عهدٍ يُهتضم المصيب)، انظر: الكامل: ١ / ٤٣، وانظر لتفصيل القول في موقف المبرد: مجلة آداب الرافدين، (إكبار المبرد أبا تمام)، حازم الحاج طه، ع ٣، ١٩٧١م، ص ٩٨.

(٤) انظر: الوساطة: ٤، وفيه يُشير إلى أغاليط الشعراء القدماء.

(٥) انظر: العمدة: ١/ ٩٠، وفيه: (كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه)، وانظر: المنثور البهائي: ٩٩، رسائل الانتقاد: ٣٧، ٣٩.

وإنما عدلت إليهم نظراً واجتهاداً، وذلك أني وقفت على أشعار الشعراء قديمها وحديثها، حتى لم أترك ديواناً لشاعر مفلق يثبت شعره على المحك إلا وعرضته على نظري، فلم أجد أجمع من ديوان أبي تمام وأبي الطيب للمعاني الدقيقة، ولا أكثر استخراجاً منهما للطيف الأغراض والمقاصد، ولم أجد تهذيباً للألفاظ من أبي عبادة، ولا أنقش ديباجة، ولا أبهج سبكاً، فاخترت حينئذ دواوينهم[١]".

وهي نصوص وإشارات تتضافر لتُعيد ترتيب المعادلة من جديد، وتصوغ الحياة النقدية وفق معيار الجودة، فلم يعد قصب السبق والإبداع متصلاً إلا بالمؤهل الذاتي للنص وهو الإبداع، وهذا مما يكشف النمو المعرفي في هذه القضية.

### ٢- اللفظ والمعنى:

تعد قضية اللفظ والمعنى من القضايا النقدية الكبرى التي شغلت عقول العلماء والباحثين في جميع العصور، وذلك عائد إلى أنَّ جذورها تتجاوز اللغة إلى العمق العقدي والفلسفي[٢]، وقد حضرت هذه الفكرة على مستوى النقد قبل ولادة أبي تمام، ولكنَّ شعره ساهم في رفع الجدل حولها، إذ أصبحت صناعتها تخضع لشرْط الشاعر كما تخضع لشرْط الناقد، فلم يكن الشاعر بمنزلة الحياد النقدي التنظيري، بل إنَّه أتاح لنفسه - لاسيما أنَّ نصّه هو محل التشريح والفحص - أن يُقدم رأيه، فكانت عبارة أبي تمام: (كم ترك الأولُ للآخر)[٣] باباً ولج منه النقد العربي إلى ميادين جديدة في درس هذه القضية.

وقد بُعث الحديث في هذه القضية مرة أخرى، وبنبرة قوية، مع حركة الخصومة النقدية والبلاغية التي رافقت شعر أبي تمام؛ فاصطدم النقاد بألفاظ أبي تمام ومعانيه على فريقين: متعاطف مع ألفاظه منحاز إليها، ومتعاطف مع معانيه منحاز إليها، ولكنَّ اللافت أنَّه على الرغم من مؤاخذة بعض النقاد لكثير من معانيه، لم يُغفِلوا الإشادة بقيمة المعنى في شعره وأنه سمة فارقة في الشعر العربي، حتى قيل عنه:

---

(١) المثل السائر: ٣ / ٢٧٢، وانظر: الاستدراك لابن الأثير: ٦، ٢٤.

(٢) انظر: تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية: ٧٧، المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن: ٢٩٣، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي: ٥٩ . ٦٠، المدخل إلى بلاغة أهل السنة: ١٢٥.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٦١.

"قبلة أصحاب المعاني[(١)]"، و"رب معان[(٢)]".

٣- السرقات:

حضرت قضية السرقات في تراثنا النقدي، وذلك من خلال الإشارة إلى انتقال المعاني من شاعر إلى آخر، وكانت موجهة إلى ثلة من الشعراء ومنهم أبوتمام، وإنَّ الالتفات إلى هذه القضية في حركة الخصومة حول أبي تمام قد تحول من التفرق إلى الاجتماع فرأينا المتخصص من الرجال[(٣)] ومن الكتب[(٤)] في تتبع معاني أبي تمام، أو المعاني التي سرقت من أبي تمام، ولاسيما أنه اشترك في هذه القضية الشاعرُ والناقدُ على حد سواء.

وكان النقاد على أنحاء شتى في قراءة مباحث هذه القضية من خلال أبي تمام، فمنهم من حصر معانية الجدد في أبيات ثلاثة لا غير، ومنهم من ردَّ على هذا القول وانتصر (!) لأبي تمام وعدَّها عشرين معنى جديداً، وآخرون اكتفوا بالإشارة إلى أنَّ الزيادة التي يبدعها أبو تمام على معاني سابقيه هي ميزته ومحل افتخاره[(٥)].

ولقد توفرت المؤلفات في هذه القضية حتى همَّ الصولي بتأليف ما يعتقد فيه الفصل في هذه القضية ولكن الذي صرفه عن ذلك هو كثرة ماوجده من مصنفات تعالج هذه القضية[(٦)]، وهو ما أتاح للدكتور الربداوي أن يطلق على هذه المعالجة المتنوعة التي ارتبطت بأبي تمام (فقه السرقات)[(٧)]، إذ لم تعد المعالجة انطباعية فحسب، وإنما تجاوزت ذلك إلى رسم المنهج، وقيام الدرس على التتبع والتحليل، والرد على الآخرين، واتهامهم.

---

(١) الوساطة: ١٩ . ٢٠.

(٢) المثل السائر: ٣ / ٢٦٩.

(٣) يقول د.محمود الربداوي عن دعبل: يكاد يكون كل نقده منصباً على السرقات. انظر: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ١١٩.

(٤) مثل كتاب بن أبي طاهر طيفور في سرقات البحتري من أبي تمام، ومثله بالعنوان نفسه كتاب بشر بن يحيى.

(٥) انظر ص ٣١٤ من هذه الدراسة.

(٦) انظر: أخبار أبي تمام: ٧٩.

(٧) انظر: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٣٣٦.

٤- البديع:

تُعد قضية البديع محوراً تجتمع حولها القضايا الأخرى، إذ تتصل كل واحدة منهن بطرف مع إشكالية البديع، واللافت هنا أنَّ حضور أبي تمام بوصفه صاحب مذهب لم يكن منفصلاً انفصالاً زمنياً كبيراً عن ظهوره شاعراً، فنحن نجد الإشارة إلى أنَّه إمام متبوع وصاحب مذهب التصق باسمه، حتى قيل: مذهب أبي تمام(١)، فانتقاله من حيز الشاعرية المبدعة إلى تميز المنهج الشعري المتعلق بالامتياز البديعي كان حاضراً في بدايات الخصومة حوله.

ومن هنا فأبو تمام في ظاهرة البديع يعدُّ هو جُذَيلها المحكك وعُذَيقها المرجب على الرغم من الأقوال التي تُشير إلى سبق مسلم بن الوليد والأقوال التي تُفسّر ذلك بالضن عليه بفضيلة السبق(٢)، ولكنَّ الرأي هنا ينصرف إلى ريادة العمق والتصريف والمجادلة والاتساق، وليس ريادة البدء، حتى لقد أشار النقاد إلى أن أبا تمام قد جعل شعره كله مذهباً واحداً هو: البديع(٣)، ومن هنا فقد أرضى السقفُ الشعري لأبي تمام طموحات البلاغيين، وكان بيتُه الشعري شاهداً رئيساً للبلاغيين، وخاصة في البديع.

لقد تفاوت النقاد، فتعددت أقوالهم في هذا البديع الذي جاء به أبو تمام؛ درسه بعضهم من حيث الأولية والسبق وبعض المداخل النظرية، وتجاوز بعضهم هذا البحث إلى معالجة الجانب التطبيقي، ومدى التزام أبي تمام خدمة معانيه وعدم الانحراف إلى الصبغة البديعية وإهمال المعنى، وانشغل آخرون بدرس المصطلحات والمقارنة بين الشعراء في هذا المجال.

---

(١) الموازنة: ١ / ١٣، بتصرف، وانظر: أخبار أبي تمام: ٣٧.
(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١ / ٦٠٤.
(٣) انظر: الأغاني: ١٩ / ٣١.

## ● تقويم الحركة النقدية والبلاغية حول أبي تمام:

### أ- السطحية والعمق:

يكشف التأمل في مؤلفات هذه الخصومة أنَّ منها ما جاء في نمط أسلوبي واضح، ويُراعي في منهجه شرح المعاني وبيانها دون أن يغرق في التعرض للآراء الأخرى، ومثال ذلك (شرح ديوان أبي تمام للشنتمري) الذي ظهر من منهجه هذا الاتجاه حيث يقول: "تكلفت له قرب شرح معانيه، وتبيين أغراضه، وتقريب مراميه، وفتح مغاليقه[1]"، وأما مؤلفات المتأخرين فكثير منها يأخذ هذه الصبغة كما نجد مثال ذلك في (أبو تمام أخباره ونماذج من شعره لإسماعيل اليوسف)، وغيره[2] ممن أقام درسه على تقديم صورة أبي تمام الشاعر والإنسان من خلال استعراض بعض المواقف في حياته دون أن ترقى إلى جانب الرصد أو النقد والتحليل، وأما الشقُّ الآخر فإنه يتمثل في الكتب التي تتجه وجهة علمية أعمق، وكأنها كتبت للمتخصصين وللنخبة المثقفة، إذ تُعنى بدرس ما غمض من المسائل، ومثال ذلك (الموازنة للآمدي) و(شرح مشكلات ديوان أبي تمام للمرزوقي)، وتجد في عصرنا الراهن الرسائل العلمية والأبحاث المتخصصة التي تبحث في أبي تمام والحركة النقدية حوله، حتى إنك تستطيع أن تقول معها بأنها جاءت لطبقة النخبة المثقفة، وكأنها كتبت والساكن الوحيد في ذاكرة مؤلفيها هو روح الجدل والخصومة وأن يقرأها الدارسون والباحثون.

ومما يأخذ بطرف هذا أو هو نتيجة عنه ما يوجد من الفارق بين منهج إيراد الحجج ومراجعة الأقوال إبان التأليف وبين المنهج الذي يُعنى بسرد الوقائع الأخبار، فإذا كنا نجد من الدراسات العلمية للمتقدمين والمعاصرين ما يدل على بذل الجهد واستفراغ الوسع النقدي والتحليلي؛ فإننا نجد فئة تأليفية اتخذت المنهج السردي

---

(١) شرح ديوان أبي تمام: ١ / ١٤٢، وانظر: أبوتمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٤١، ظاهرة التماثل والتميز: ٢/ ٨٧٢.

(٢) انظر: أبو تمام، محمد رضا مروة.

والإخباري، وجاء كثير منها تحت اسم (أخبار) سواء أكان كتاباً مستقلاً (كأخبار أبي تمام للصولي) أم جزءاً من كتاب ضخم (كالأغاني) حيث خص أبا تمام بالحديث عنه في جزء سماه (أخبار أبي تمام ونسبه)[١]، وهذا لا ينفي احتواءها على منهج نقدي، ولكن الإشارة هنا تتجه إلى سبر المنهج الذي قدمت خلاله معلومات هذا الكتاب أو ذاك، حتى إنَّ ناقداً مهماً كإحسان عباس يعد كتاب الصولي في أخبار أبي تمام كتاباً في السيرة أكثر من كونه كتاباً في النقد[٢]، ولعل ما يكشف سبب الاتجاه إلى مثل هذه المناهج هو الوفرة التأليفية حول أبي تمام، وهو ملمح من الخصومة نجده يقع دافعاً لإحجام بعضهم عن التأليف خشية التكرار، وكأنهم استنفدوا القول حتى "أتى من ذلك ما لا مزيد عليه[٣]"، ولا يخفى أنَّ من سمات النقد - وهو ما قد ما يُعدُّ عيباً في الوقت نفسه - أنَّه يتجه إلى المشهور من الشعراء أو من النصوص ليستمد من شهرته شهرةً لنصّه النقدي، أو ليجعله مثالاً على النصوص الأخرى التي تدخل في نسيجه أو تنتمي إلى صفِّه، فلعل هذه الرؤية قد وقفت سبباً لكثرة التآليف في هذه الخصومة.

### ٢- الكثرة والقلة:

ومما توصف به هذه المؤلفات أنَّها تكثر في قرن وتقلُّ في قرن آخر، ولعل اللافت هنا هو استمرار الحيوية والتأثير في تراث أبي تمام، إذ ما زالت الدراسات والأبحاث تتابع وهي تبحث وتنقب في جهوده، دون أن نُحدد نهاية لهذه الخصومة والجدل حوله، وهذه ميزة لاتتوفر كثيراً حتى لأولئك الشعراء الذين يُشعلون الجدل مرتفع النبرة في حياتهم ثم يموت الجدل بموتهم، ولعل هذا نابع من اتصالها بعدد من القضايا النقدية والبلاغية الكبرى، كاللفظ والمعنى، والقديم والحديث، وغيرها.

ولئن كانت البداية لهذه الحركة في القرن الثالث والتأجج في القرن الرابع فإنَّ

---

(١) انظر: الأغاني: ١٦ / ٣٨٣.

(٢) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٥١.

(٣) الأغاني: ١٦ / ٣٨٤.

القرون التالية لها كانت محلاً للتفاوت في الاهتمام به، دون أن نصف نهايات القرن الخامس بأنها مرحلة الخمود لهذه الحركة كما يرى الدكتور محمود الربداوي[١]، لأننا نجد رجال القرون المتأخرة قد نافسوا سابقيهم في درس أبي تمام، وتقديم التحليل العلمي، والرد على كثير من رؤاهم، ولعلنا حين نستحضر كتاب (الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية) في القرن السابع ندرك عظم الجهد الذي أعلاه هؤلاء المتأخرون نسبياً عن عصور سابقيهم، فابن الأثير هنا يتخصص لا في أبي تمام، وإنما يتخصص في درس قضية السرقات التي أقام سوقها ابن الدهان وجعل أساسها ما أخذه المتنبي من أبي تمام، فجاء هذا الكتاب ليشُقّ الشعرة في مثل هذه القضية.

### ٣- التوفر والفقد:

ومن الملحوظ في مسار المؤلفات الإشارة إلى أنَّ القسم الموجود في أيدينا من المؤلفات يُقابله آخر لا يستهان به ظل في طي المجهول، وما زال الباحث الجاد والمؤسسات العلمية والجامعات معنية ومطالبة بالوصول إلى ذلك المخزون التراثي الضخم، ويكفي أنَّ مؤلفاً واحداً هو الشَّمْشَاطِيُّ العدوي قد ترك ثلاثة مؤلفات تخص أباتمام بالبحث وكلها لم تصل إلينا، وهي(شرح كتاب الحماسة) و(أخبار أبي تمام والمختار من شعره)و(تفضيل أبي نواس على أبي تمام)[٢]، وإنَّ مما يُشار إليه أنَّ هناك بعضاً من آراء النقاد التي لم تصل، ومن كتبهم التي ما زالت غائبة عن الساحة النقدية، قد جاءت كتب أخرى وساهمت في إعطاء صورة تقريبية عنها، وذلك بوصفها والنقل عنها، ومنها ما نراه في حديث الآمدي عن رسالة ابن عمار أو كتابه في (أخطاء أبي تمام)[٣]،أو في نقولات ابن المستوفي في كتابه النظام لشرح الخارزنجي لديوان أبي تمام،وتبقى النصوص النقدية التي لم تصل بضخامتها تشكل دعوة كبرى لتخفيف حدة الأحكام التي يصدرها الدارسون،لأن في احتمالات ما لم يأت من

(١) انظر: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٧-٨.
(٢) انظر: الفهرست: ١٥٤، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٢٩١.
(٣) انظر: الموازنة: ١/ ١٤٠.

النصوص مساحة للجدل والخصومة.

### ٤- الأصالة:

تفاوتت مناهج المؤلفين حول أبي تمام من حيث التزام الأصالة المنهجية والتميز الفكري، وليس من الضرورة في تحقيق شرط الأصالة: الاستقلال بكتاب كالموازنة للآمدي، إذ إنَّ من كبار الأصلاء عبدالقاهر الجرجاني في مقاربته لأبيات أبي تمام، وهي المقاربة التي تناثرت في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)، وإنَّ الأصالة التي تتجلى في هذه الكتب وغيرها ليُقابلها منهج تجميعي صرف، كان اعتماده البين هو الاتجاه إلى الجمع والاعتماد على سابقيه وتقديم المكرر كما في (هبة الأيام للبديعي)، ثم إنَّنا نجد منهجاً رديفاً لهذين المنهجين هو ما نسِمه بالأصالة الناقصة أو الجزئية، وهو ما يتجلى في كتاب (النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام لابن المستوفي) وذلك لمجيئه نوعاً من التعقيب والرد على أقوال سابقيه، أو في (الموشح للمرزباني) حيث كان منهج الجمع ظاهراً في كتابه للأخبار النقدية، أو في الظاهرة التي تُعد سمة علمية في تراثنا العربي وهي الردود والتعقيبات على جهود السابقين، كما في كتاب الآمدي (الرد على ابن عمار فيما عاب به أبا تمام)[1]، واللافت هنا أنَّ التعقيبات والردود ودرس الأقوال يبدو ظاهراً في حركة أبي تمام أكثر من غيره من الشعراء - إلا المتنبي -، ولم تكن كثرته دافعاً لانتهائه بحجة نفاد القول فيه، بل أصبحت محلاً للاختلاف وللرأي الآخر، وكأنَّ الخصوبة والامتلاء الفني دافع للخصومة حوله، وهو ما سيأتي بحثه إن شاء الله.

### ٥- القوة:

تتفاوت مناهج المؤلفين حول أبي تمام بين القوة والضعف في مآخذهم، إذ على حين نجد حضوراً لأبي تمام في دور العلم[2]، وعند رجالات النقد كالآمدي وابن المستوفي وما يتميزان به من تحرير المسائل وإطالة البحث فيها حتى إنَّ بيتاً واحداً

(١) انظر: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٣٣١.

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٢٩٩.

لأبي تمام يستمرُّ الجدل فيه وحوله طوال ثماني صفحات عند الآمدي[١]، وربما وجدناه يناقش بيتاً آخر في صفحات تزيد على خمس عشرة صفحة[٢]، ويجتهد ابن المستوفي في تحرير تعليق المرزوقي على بيت لأبي تمام حتى يُراجع في سبيل ذلك أكثر من خمس نسخ[٣]، وحتى يُناقش بيتاً واحداً في ثنتي عشرة صفحة[٤]، على حين ذلك كله فإننا نجد ضعفاً في بعض المآخذ التي قامت حول أبي تمام والتي كان بعضها صادراً من غير المتخصصين كالخلفاء، ولئن كان التوفر الذي نشهده في اشتراك فئات المجتمع كلها في قراءة أبي تمام دالاً على الاهتمام والإعجاب به، فإنَّ كتب النقد قد حفلت بالإشارة إلى عدم تأهيل بعض النقاد وأنهم جاؤوا إلى جماليات أبي تمام من فضاء معرفي آخر لا يؤهلهم لذلك[٥]، بل تجاوز بعض النقاد ذلك إلى الإشارة إلى عدم نباهة بعض النقاد كابن ذكوان[٦]، ولعل الشهرة الواسعة لأبي تمام والخصومة حوله هي التي ساهمت في فرض نصوصه على الجميع، وأصبحت مطالعة شعره - في بعض البيئات الثقافية - دليلاً على الوعي الثقافي أو الأدبي، ومن هنا وجدنا الحاتمي ينتقد أغيلمة "غاية أحدهم مطالعة شعر أبي تمام، وتعاطي الكلام على نبذ من معانيه[٧]".

ومهم أن يُقال بعد ذلك كله: إنَّ القوة المنهجية لم تكن خاضعة ولا متأثرة بالسبق الزمني، ومثال ذلك أنَّ ابن الأثير وهو من رجال القرن السابع يُعدُّ رقماً مهماً في مجمل الآراء النقدية الموجهة إلى معاني أبي تمام، ومثله ابن المستوفي في نظامه.

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٥٨ . ١٦٥.
(٢) انظر: المرجع السابق: ١ / ١٧٥ . ١٩٠.
(٣) انظر: النظام: ٥/ ٢٠٤.
(٤) انظر: المرجع السابق: ٥ / ٣٢٥ . ٣٣٧.
(٥) انظر . مثلاً . ص ١٦٩-١٧٠ من هذه الدراسة.
(٦) انظر: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٤٠.
(٧) الرسالة الموضحة: ٨.

### ٦- تفاوت ثقافة الناقد:

نلحظ حين نتجه إلى استبانة الصفة الغالبة على نتاج المؤلف أنّ سمة التخصص العلمي لم تتضح إلا في العصور المتأخرة، وأمّا العصور المتقدمة فقد كانت الموسوعية وتنوع العلوم هي السمة العامة، وقد جاء نص أبي تمام ليثير مآخذ عدد من طوائف النقاد، وأن تُصبح الخصومة حوله لقاء بين الطوائف كلها، ولقاء بين الانتماءات البيئية المختلفة، فكانت الخصومة شاملة لامتدادت واسعة من حيث البيئة، إذ تتكاثر المؤلفات المشرقية التي تتخذ أباتمام والخصومة حوله ميداناً لها، وهو تكاثر يُفهم في إطار البيئة وأثرها، إذ نجد الحضورَ الأصبهاني[١]، والمصري[٢]، والعراقي[٣]، والشامي[٤]، ولكننا نجد أيضاً امتداداً للاهتمام بأبي تمام ليدخل إلى المغرب العربي، حتى وجدنا مؤلفات تُعنى بالتتبع التاريخي والفكري لدخول أبي تمام إلى المغرب والحركة النقدية والبلاغية التي أثارها[٥].

وقد كان مما اتضح في قائمة المؤلفات التي اشتبكت مع نصوص أبي تمام أنها مؤلفات توفّرت على صناعتها فئات عدة، فأنت تجد عالم اللغة والناقد والبلاغي والمؤرخ وغيرهم، وتبدو لنا فئة الشعراء من الفئات المهمة في قدرتها وتشبثها بتراث أبي تمام الشعري، وواضحٌ أنَّ ما يقف وراء ذلك هو امتداد أبي تمام وشهرته، حيث كان الرقم الصعب في حركة الشعر في عصره، وهو ما لم يوجد مثيلُه في تاريخ الأدب إلا نادراً. يروي الصولي: "ما كان أحد من الشعراء يقدر أن يأخذ درهما واحداً في أيام أبي تمام، فلما مات أبو تمام اقتسم الشعراء ما كان يأخذه[٦]"، حتى

---

(١) كما في شرح مشكلات ديوان أبي تمام للمرزوقي.

(٢) كما في كتاب: الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي.

(٣) كما في أمالي المرتضى للشريف المرتضى.

(٤) كما في ذكرى حبيب لأبي العلاء المعري.

(٥) انظر: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ١٠، ٥٢.

(٦) أخبار أبي تمام: ١٠٤ . ١٠٥.

لقد تحول حضور أبي تمام إلى نوع من الفتنة[١]، فكان تحوّل الحضور الجماعي الذي صنعه كوكبة من الشعراء حول السلطان إلى حضور الفرد، وكانت شخصية أبي تمام وحدها قادرة على ذلك، ولم يكن الموقف الابتدائي الذي قابله به أبو سعيد الضرير وأبو العميثل حين أسقطا قصيدته[٢] مانعاً لأن يكون بعد زمن قصير هو واحد الشعراء في عصره.

وأمّا الشعراء الذين أربك أبو تمام حضورهم حتى ساءهم ذلك، واتسم نقدهم بالتحامل، فلم يكونوا من ذوي الصوت القوي في الشعر، ولعل أشهرهم: دعبل الخزاعي، ولقد سجل الدارسون لدد خصومته مع أبي تمام حتى إنه حين ألّف كتابه (كتاب الشعراء) لم يُدخله ضمنهم، بحجة أنه من الخطباء لا الشعراء[٣]، فكان حق هذا الكتاب أن يحوي طرفاً لا يُستهان به من صورة الخصومة، ولكنه جاء ليُجسد طرفاً مطوياً من صور الخصومة، وهو الإغفال والإلغاء الذي مارسه دعبل ضد أبي تمام.

ويجيء أبو العلاء المعري ليُمثل شاعراً ضخماً أجرى أدواته في شعر أبي تمام، حتى إنَّه تناوله في عدد من الكتب الخاصة بأبي تمام، مثل: (ذكرى حبيب)، والعامة مثل (رسالة الغفران) و(ضوء السقط) وما نقله التبريزي وابن المستوفى في كتابيهما: شرح ديوان أبي تمام والنظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام من شروح، على كثرة امتاز بها ابن المستوفى في نظامه.

❁❁❁❁❁

وقد استمر أبو تمام حاضراً في عمق النقد العربي بوصفه شاعر المعاني[٤]، وقد

---

(١) انظر المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة: ٨٧، وفيه قال عمارة بن عقيل للمبرد: أنشدني من شعر شاعركم هذا الذي فتنتم به.
(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٢١.
(٣) المرجع السابق: ١ / ١٩.
(٤) انظر لتفصيل ذلك ص ٦٥ من هذا البحث.

امتاز بطريقة "تدقيق المعاني وتكثيرها[١]"، ومن هنا قرئ بصفته " بداية جديدة للشعر العربي[٢]"، ولذا فقد ظل محلاً للعناية الكبرى من قبل منْ يُعنون بدراسة أمّات القضايا البلاغية والنقدية في التراث العربي، فيكون له نصيب رئيس بين أنداده، ومثال ذلك كتابا: (تاريخ النقد العربي للدكتور إحسان عباس) و(قضية عمود الشعر للدكتور وليد قصاب)، ولعل من عظمة الحركة التي أثارها أبو تمام أن تحضر بنفسها أو أنْ تُطل برأسها في كل حركة تنشأ بعدها، حتى لقد أصبحت المقايسة النقدية حاضرة عند دراسي أبي الطيب المتنبي، وجاء الارتباط الفكري والتاريخي بما أثير حول أبي تمام ليجعل الرأي المسيطر هو: أنَّ "خصوم المتنبي كانوا في الغالب أنصاراً لأبي تمام[٣]"؛ بل إن الجرجاني في استدعائه لأخطاء الشعراء الكبار ومنهم أبو تمام في كتابه الذي يُعنى بالمتنبي يصرح بأنَّ "البغية فيه الاعتذار لأبي الطيب[٤]"، فهو يتخذ من أبي تمام بوابة للدخول في موضوعه أياً كان، مما يمكننا أن نقوم بتوصيفه بأنه توظيف لعظمة أبي تمام في نصرة أبي الطيب، ولعل هذا خاضع لتفاوت شهرة هذين في عصر الجرجاني، ويبقى أن يقال: إنَّ "الحركة النقدية حول أبي تمام تختلف كثيراً عن الحركة النقدية حول المتنبي. فقد كانت هذه الأولى أكثر غنى فنياً، وأعظم فائدة، وأعود محصولاً على النقد الأدبي[٥]"، وبعيداً عن حرفية الموازنة بين حركتين كبيرتين، فإنَّ الذي لا شكَّ فيه أنَّ موجة النقد حول أبي تمام كانت من محركات الموجة الكبرى حول أبي الطيب، ولم تكن هذه الرؤية حكراً على النقد التراثي؛ بل إنها امتدت لنجد باحثاً معاصراً يدرج البحتري وابن الرومي ضمن طور أبي تمام الشعري[٦].

وتبقى القفلة المهمة في مثل هذا الموضوع أن يقال: إنَّ هذه الخصومة لم تكن

---

(١) شرح المقدمة الأدبية: ١٠.

(٢) مقدمة للشعر العربي: ٤٦.

(٣) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٤٢٠.

(٤) الوساطة: ٨٢، وانظر استدعاء النقاد الكثير لأبي تمام من أجل الدفاع عن أبي الطيب في (الفتح الوهبي: ٩٢، ١٣٧، ١٢٨، ١٩٤).

(٥) قضية عمود الشعر: ١٦٣.

(٦) انظر: الشعر على الشعر: ١٦٢.

لتموت بموت علمها الأكبر أبي تمام، وإنما سارت مسائلها في كل القضايا التي أثارتها، واستمرت متوهجة وقابلة للاشتعال في كل حين، ومن هنا رأى أبو حيان التوحيدي أنَّ الخلاف بين أبي تمام والبحتري لا سبيل إلى رفعه، ثم مضى ليؤكد على أنَّ المذاهب فروع الأديان، والاختلاف لا ينفصل عنها، ولما "كانت المذاهب نتائج الآراء، والآراء ثمرات العقول، والعقول منائح الله للعباد، وهذه النتائج مختلفةٌ بالصفاء والكدر، وبالكمال والنقص، وبالقلة والكثرة، وبالخفاء والوضوح؛ وجب أن يجري الأمر فيها على مناهج الأديان في الاختلاف والافتراق(١)"، وفي هذا إيقاظ للجذور العميقة لقضايا الأدب والنقد، وأنها تتكئ على الفلسفة الكبرى للحياة من حيث قيامها على سنة الاختلاف والتدافع الذي فُطر عليه البشر.



(١) الإمتاع والمؤانسة: ٣ / ١٨٦ . ١٨٧.



# ثانياً :

# مفهوم المعنى في التراث النقدي والبلاغي

يحضر المعنى في تراثنا العربي بوصفه السؤال المعرفي الأول في حركة الوعي العلمي، ومن هنا فإن معالجته لم تكن حكراً على البلاغيين والنقاد، وإنما تناثرت الرؤى حوله في جميع العلوم والمعارف، وأخذ العلماء في درس مسائله في فنون إعجاز القرآن وتفسيره والعقائد و أصول الفقه والنحو[١]، بل إنَّ صلة المعنى بالعقيدة والفكر والفلسفة هي التي ملأت التناول البلاغي والنقدي بالعمق، فلم ينفصل دارسوه هنا عن علومهم الفلسفية التي يحتكمون إليها.

وإذا كان هذا هو جهد المتقدمين من حيث التنوع في قراءة المعنى، فإنّ اهتمام المعاصرين به لم يبتعد عن هذا، إذ اشترك في درْسه علماء الشريعة، والفلاسفة، واللغويون، ودارسو والأدب، وذلك عائد لارتباط الحياة كلها بالمعنى والغاية التي يعيش الإنسان من أجلها.

ومن هنا فإنَّ شيئاً من الفلسفة غير قليل يصادفك إبّان تقليب الآراء في مفهوم المعنى وطبقاته، " لأنَّه ثمرة علم المنطق ونتيجة صناعة الكلام[٢] ".

وإنَّ الظاهرة اللغوية تمتلئ بالمعنى منذ تكويناتها الأولى، ولا يُتصور وجود ظاهرة كلامية منفصلة عن المعنى، وإن سُمّيت بأسماء أخرى، مثل: المضمون[٣]، أو المحتوى[٤]، أو الدلالة[٥] أو المادة والبناء[٦]، أو تقنَّع بقناع

---

(١) انظر . مثالاً .: الإحكام في أصول الأحكام: ١ / ٣٦.٣٥، وانظر تفصيل ذلك: دراسة المعنى عند الأصوليين، طاهر حمودة.

(٢) سر الفصاحة لابن سنان: ٢٢٥.

(٣) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٤٠٣.

(٤) انظر: ظاهرة الخلط في التراث النقدي: ٣.

(٥) يقول د. خالد الجبر: " وقد دفع تصور ثبات المعنى وإمكان التعبير عنه بعبارات مختلفة بعض النقاد إلى التفريق بين المعنى والدلالة، فجعل الرماني المعنى حضوره للنفس بسرعة إدراك (هكذا؟) ميزاً له من الدلالة؛ لأنها حضوره للنفس وإن كان بإبطاء، وربط ذلك بطبيعة التركيب الذي يثوي المعنى فيه إن منكشفاً وإن معقداً " انظر: (معالجة المعنى في التراث) المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ٩٠، السنة ٢٣، ص ١٢٠، ورأى د.حسين الواد أنّه لافرق تراثياً بين المصطلحين (المتنبي والتجربة الجمالية: ٢٣٢) أما د.أحمد حيزم فيشير إلى التفاوت المعاصر فيهما، وأنهما طرفان متمايزان لثنائية واحدة (فن الشعر ورهان اللغة: ٣٤٣).

(٦) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ٢٤١، نقلاً عن رينيه ويلك و أوستن وارن.

الهرمنيوطيقيا[١]؛ بل إن أحدث المناهج النقدية والثقافية كالألسنية تظل تنظر إلى المعنى بوصفه الميدان البكر في تطبيقاتها[٢].

## غموض المصطلح وصعوبة نقده:

حين يكون الدرس معنياً بجوهر الأدب وهو (المعنى) فإنَّ معاناة الدارس تكون شاقة، إذ إنَّ المعاني يعرض فيها من اللبس والحاجة إلى تعب الاستدلال عليها ما هو بيِّن[٣]، و"الأمر في معاناتها أشد لأنها نتائج العقول وولائد الأفهام وبنات الأفكار[٤]"، وهو تصريح بالعمق العلمي لمسائل المعنى، وأنها تفتقر إلى الوضوح.

ولقد توفّر الدارسون للمعنى على الإشارة إلى دقة مسالكه، حتى إنَّ باحثاً يرى أنه أشد المصطلحات غموضاً في تراثنا النقدي القديم[٥]، ويكتنفه من الإجمال والإبهام غير قليل[٦]، ولذا فقد تعامل معه الدارسون بوصفه مشكلة[٧]، حتى اضطر بعضهم إلى التصريح بأنَّه " لم يوفَّق أحد إلى اليوم إلى وجود التعريف النموذجي الذي يُلمُّ بالمعنى مائة بالمائة[٨]".

---

(١) يرى د. نصر أبو زيد أن قضية الهرمنيوطيقيا هي معضلة تفسير النص وتأويله (انظر: مجلة فصول، الهرمنيوطيقا، م١، ع٣، ١٩٨١م، ص١٤١)، ويؤكد ب. ريكور على أنها درس يقع في صلب نظرية عامة للمعنى (انظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٢٢٥).

(٢) انظر: الألسنية: ١٤٥.

(٣) المبهج: ٣٠ بتصرف.

(٤) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٣٦.

(٥) انظر: المعنى الشعري: ٣، ويرتفع بالمسألة بعضهم ليشير إلى إشكالية المعنى على مستوى الثقافة والحضارة إذ تصل تعاريفه إلى العشرين. انظر في ذلك: المعنى الشعري: ١١٦، دور الكلمة في اللغة: ٦٢.

(٦) انظر: صناعة المعنى: ١٩٤ (محمد عبدالعظيم)، منشورات كلية الآداب بمنوبة، د ط، ١٩٩٢م. وانظر للتفريق بينه وبين المفهوم كتاب: التعريفات للجرجاني، مادة (المعاني).

(٧) انظر: مشكلة المعنى، مصطفى ناصف، مجلة فصول، (قراءة في معنى المعنى) عز الدين إسماعيل، م ٧، ع ٣ - ٤، ١٩٨٧م، ص ٣٧، دور الكلمة في اللغة: ٦٢، تعدد المعنى في القرآن: ٥، الألسنية: ١٣٢.

(٨) صناعة المعنى: ١٨ (محمد الحمزاوي).

ويقف اضطراب مفهوم المعنى وارتباكه خلف التفاوت المنهجي في قراءة معاني أبي تمام وتسجيل المآخذ حولها، وهو الأمر الذي دفع عالماً كالسجستاني أن يحصر معاني أبي تمام الجديدة في ثلاثة[١]، وأن ينصره ابن الأثير ويصل بها إلى عشرين[٢]!!، في دلالة مهمة على عدم الوضوح في مفهوم المعنى أو اختلافه بينهما، فطبيعة مفهوم المعنى عند كل واحد منهما هي التي صرفته إلى تبنّي هذا الرأي، ومن ثم حدث التفاوت والتناقض بينهما.

ولعل من المهم الإشارة إلى أنَّ مفهوم المعنى يتجه إلى التعقيد، وذلك على الرغم من تكامل النصوص التي تتحدث عنه، وهي نصوص تعكس النمو الدلالي وفقاً للمرحلة التاريخية التي احتضنتها، ولعل هذا التعقيد ناتج من أن مفهوم المعنى يتأثر بثقافة المبدع والمتلقي، بالإضافة إلى أنَّ تعدد الآراء حول تطبيقاته جعلت البحث فيه يتخذ الصفة السجالية ومحاولة إثبات الرأي دون الاعتناء بتوجيه النص المخالف.

ويتجلى وجه آخر في صعوبة درس المعنى، وهو الوجه الذي يصف حالة الاقتراب التراثي منه، وأنَّها حالة يتبادلها طرفان: أولٌ ينبع من الشاعر، وآخر يجيء من الناقد أو المتلقي بصفة أعم.

فأمَّا المبدع فقد رسم تراثنا صورةَ لقاءٍ أشبه باللقاء الحميم بين المبدع ومعانيه في قصيدته بشكل عام، إذ إنَّ المبدع مطالب بمخض المعنى[٣]، وإطالة النظر فيه وإدامته، وذلك لأنَّ الضعف الفني ناتج من أنَّه " داخَلَ المعاني المقصودَة مداخلةَ الطفيليِّ الذي يستثقل مكانهُ، والأجنبيِّ الذي يُكره حُضوره[٤] "، ولم يأت إليها بالكيفية التي يجب أن يأتي بها، وهي رؤية تُسقط على المبدع مسؤولية تحقيق ذلك.

وأمَّا المتلقي فحالته متلبسة بالتوجس والقلق حيال المعنى، إذ تتكاثر مصطلحات

---

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٣٧.
(٢) انظر: المثل السائر: ٢ / ٢٥.
(٣) انظر: عيار الشعر: ٧.
(٤) أسرار البلاغة: ٢٢، وانظر: المثل السائر: ٢ / ١٨ (النظر إلى الحال الحاضرة واستنباط المعاني لها).

من قبيل التنقير عن المعنى[١]، والتفتيش والكشف عنه[٢]، والبحث[٣]، ويجتهد الباحث في تراثنا في اقترابه من المعنى حتى لو استدعاه ذلك إلى تحويل النص الشعري إلى نص نثري بُغية رؤيته في مكوناته الأولى.

ويُفسّر الدكتور حسين الواد ظاهرة الإغراق في درس الشكل والبناءات الفنية للنص الشعري والتحرّف عن درس المعنى، بأنه نوع من الخوف من الوقوع في الإحالة والإخلال[٤]، أي إنَّ طائفة من النقاد حين استشعروا صعوبة نقد المعنى، وإشكاليات مقاربته تحولوا إلى درس الألفاظ والأشكال وتخففوا أو ألغوا نقد المعنى، وإذا كنا نعي أن نقد المعاني يكاد يكون الهاجس الأول في قراءة النصوص، وذلك لتجسده في نقد المعاني المجردة، وفي نقد الأشكال، فلا شكل إلا ويختبئ في تراكيبه المعنى، بل إن المعنى هو الذي يتحكم في نظم الجمل كما يرى عبدالقاهر في نظريته في النظم؛ ولذا فالتوجيه الأقرب لرأي الدكتور حسين الواد أن يقال : إن ظاهرة الإغراق في درس الشكل والبناءات الفنية للنص الشعري والتحرف عن درس المعنى عند هذه المدارس، قد يكون نابعاً من الرغبة في عدم الدخول إلى مناطق التأويل والخصومة النقدية الواسعة.

ويسعى الناقد إلى الإسهام في رسم الصورة المتكاملة لنظرية الأدب ونقده وبلاغته، " ولئن استطاع الدرس الحديث أنْ يُحلِّل ظاهرة اللفظ، ويعالجها بشتى المقاييس، باعتباره، تجوزاً، اطراداً للمادة، فإنه لم يستطع أن يُحلل بنفس السهولة ظاهرة المعنى التي تُذكِّر في تفشيها بتفشي الروح[٥]"، ولذا تجيء هذه الدراسة لتضيء جانباً من جوانب دراسة المعنى، ولتتجه إلى تحليل المآخذ التي قدمها التراث النقدي والبلاغي على معاني شاعر كبير من شعراء العربية، هو أبو تمام.

---

(١) انظر: عيار الشعر: ١٦.

(٢) انظر: الوساطة: ٢٥، ٩٨.

(٣) انظر: الموازنة: ١ / ٣٧.

(٤) انظر: المتنبي والتجربة الجمالية: ٢٣١.

(٥) المعنى عند البلاغيين السكاكي نموذجا: ١٥٥، خالد ميلاد، ضمن ندوة (صناعة المعنى وتأويل النص).

**تعريف المعنى:**

تجيء الخطوة اللغوية لتحليل هذا المصطلح باعتبارها بداية لبحث مفهوم المعنى، حيث إنَّه "مدخل للمفهوم وعلامة على مرجعه[١]"، ومن هنا فإننا ننتقل من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الاصطلاحية، أو لنجد في الدلالة اللغوية مداخل لتكوين تصور واضح للمعنى ومستوياته.

جاء في العين قوله: " مَعْنَى كلّ شيء: مِحْنَتُهُ وحالُه الذي يصير إليه أمره[٢]"، ويُكرر ذلك عدد من اللغويين كابن منظور[٣]، في إشارة واضحة إلى التحول والانتقال الذي يُحدثه الكلام، إذ تنتقل الدلالة معه من حالة السكون إلى حراكٍ معرفي آخر يقتضيه هذا الحدث اللغوي الذي يُعدُّ وسيلة ناقلة.

كما تشير دلالة المعنى لغويا إلى القصد والمراد[٤]، وإذا كانت المصطلحات المترادفة تحمل اشتراكاً بينها، كالمعنى والفحوى والمغزى والعمود والغرض، فإنَّ الدلالة الجامعة هي دلالة المقصد أو القصد[٥].

وحين نصطلح على أنَّ المعاني "هي الصور الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ[٦]"، أو هي كما يقول حازم: إنها "الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان[٧]"، أو أنَّ المعنى هو" علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول: علاقة تمكن كل واحد منهما من استدعاء الآخر[٨]"، فإنّ هذا التعريف يُعد تعريفاً

---

(١) انظر: تأسيس القضية الاصطلاحية: ٨٢.

(٢) العين مادة ع ن ا.

(٣) انظر لسان العرب، مادة ع ن ا ١٥/١٠٦.

(٤) انظر أساس البلاغة مادة عنى ٣١٥، وتاج العروس، مادة ع ن ا ١٠ / ٣٥٨، القاموس المحيط، مادة ع ن ا ٤ / ٣٦٧، لسان العرب، مادة ع ن ا.

(٥) قضية اللفظ والمعنى: ٢ / ٧٥٧ . ٧٥٨، بتصرف، ويقول عبدالقاهر: " إن الناس إنما يكلم بعضهم بعضاً ليعرف السامعُ غرض المتكلم ومقصوده " دلائل الإعجاز: ٥٣٠.

(٦) التعريفات للجرجاني، مادة المعاني.

(٧) منهاج البلغاء للقرطاجني: ١٨، وانظر: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني: ٣٠٣، وقد عدَّ الدكتور حمادي صمود تعريف حازم من أوفى التعريفات التراثية لأنه جمع بين طريقة أهل اللغة وأهل المنطق في الحد (في نظرية الأدب: ١٨).

(٨) دور الكلمة في اللغة: ٦٥.

مشتركاً بين عدد من مستويات المعنى، وهو يُعطي مساحة واسعة من الاختلاف في كيفية التعامل مع المعنى من حيث الظهور والخفاء، أي إنه يخضع لاختلاف مناهج البحث في المعنى.

## مستويات المعنى:

إنَّ محاولة رسم حدود تفصيلية لمستويات المعنى هي بمثابة الحفر العلمي الذي يجتهد في ضم الخيوط التراثية التي تعالج المعنى، دون أن تقطع بامتلاك اليقين العلمي أو الحصر والدقة، إذ إنّ ذلك يحمل مآزقه الكبيرة، وليست الصعوبة في ذلك حادثة، وإنما هي صعوبة قديمة، فقد قال ابن سنان: "أمَّا حصر المعاني بقوانين تستوعب أقسامها وفنونها على حسب ما ذكرناه في الألفاظ، فعسير متعب[١]"، ومن هنا فهذه المحاولة تجتهد في رسم المستويات التي تساعد في الدخول إلى معاني أبي تمام، وذلك على النحو الآتي:

### ١- المعنى المعجمي:

يبدو المستوى الأول للمعنى فيما نراه من دلالة الألفاظ على معانيها المعجمية، فهو "المعنى المفرد[٢] للكلمة خارج السياق في حال إفرادها[٣]"، أي إنه المعنى الأساسي أو هو المتفق على دلالته، لأنَّ عمدته في ذلك كتب اللغة والمعاجم وما تواضع عليه واضعو اللغة، ويوجزه عبدالقاهر في أنه" المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة[٤]"، أي إنَّ الدلالة المعجمية هي التي تقوم بتوجيه دفة المعنى، وهي دلالة تمتلك كلمة الفصل عند اختلاف الأمر، ومن هنا فقد عُدَّ هذا المعنى هو الأصل[٥]، وعدَّ الحمل على ظاهر اللفظ هو الأولى[٦]، ولعل ذلك نابع من أنه أكثر المعاني ثباتاً، وهو ثبات يطّرد إلى أنْ تدخل المفردة في نسق أسلوبي،

---

(١) سر الفصاحة: ٢٢٥.

(٢) توجد هنا كلمة (للذي) وأظن أن سلامة التركيب تقتضي إسقاطها.

(٣) البيان في روائع القرآن: ٩.

(٤) دلائل الإعجاز: ٢٦٣.

(٥) انظر: جامع العلوم: ٣ / ٢٩١.

(٦) انظر: المثل السائر: ١ / ٨٩.

فتداخلها بقية مستويات المعنى وتهز الثبات الذي تنطوي عليه، وهذا الثبات والدلالة المباشرة هو ما يُسميه البلاغيون :(الحقيقة[١] وعليه فقد رأينا منْ يُعرف التفسير بأنه " بيان وضع اللفظ حقيقة[٢] "، فتكون حقائق الأشياء وواقعها المعجمي سبيلاً لكشف تفسيرها وبيانها.

ويتضمن المعنى المعجمي عدداً من المستويات الجزئية للمعنى، مثل : التضمني، والمشترك، واللزومي، والتطوري، وغيرها[٣]، وهي معان استعمالية، تتجلى في لغة الشاعر، ومنهجه في استعمال اللغة، ومهما كان المعنى المعجمي قادراً على التعدد والتنوع[٤]، فإنَّ ذلك كله في إطار اللغة، وضمن قرائن تحرسه من التشعب والتجاوز الدلالي، فإذا اكتسبت المفردة دلالة من تركيبها أو من سياقها، فإنها تخرج عن المعنى المعجمي، وتدخل في مستوى معنوي آخر.

### ٢- المعاني الغُفل (أصل المعنى) :

ويُراد بالمعنى هنا ما يقع خلف الشعرية أو الأدبية، أو هو ما يفهم دون استنطاق الدلالات الخاصة بلغة الشعر، وهو ما تحدث عنه الجاحظ ووسمه بالمعاني الغفل[٥]، وهي - عنده - المطروحة في الطريق[٦]، أو هي أصل المعنى كما يرى عبدالقاهر[٧]، أو هي الغفل الساذج[٨]، وإذا كان هذا المستوى مفيداً على مستوى الاقتراب من النص ومحاولة فهمه وإدراك أهدافه العامة، فإنه ليس قادراً على الحكم الفني على جماليات النص، لأنه يقصد بالمعنى هنا أصله البسيط، وهذه " الدلالة الصريحة جوهرية ومحددة، ويندر أن يختلف فيها إنسان عن آخر، وتكفي فيها مجرد

---

(١) انظر: أسرار البلاغة: ٣٥٠، المثل السائر: ١/ ١٣١، الإيضاح: ٢ / ١٣١، المطول: ٥٦٧.
(٢) المثل السائر: ١ / ٩٠.
(٣) انظر: المعنى اللغوي: ١٧١ . ١٧٥.
(٤) انظر: الأصول: ٣١٩.
(٥) انظر: رسائل الجاحظ: ٤/ ١٩٧، أسرار البلاغة: ١٤٤، دراسات في النقد الأدبي: ٨١ - ٨٢.
(٦) الحيوان: ٣ / ١٣١.
(٧) انظر: أسرار البلاغة: ٣١٦، ٣٦٤.
(٨) انظر: دلائل الإعجاز: ٤٨٩، ويسميه القاضي الأحمد نكري المعنى الأول وهو أصل المعنى انظر (جامع العلوم في اصطلاحات الفنون: ٣ / ٢٩١).

المعرفة الأولية في اللغة[١]".

ومن التطبيقات التراثية على هذا المستوى من المعاني ما نراه من اجتهاد في نثر المعنى الشعري، في عملية يسِمها ابن طباطبا بالنقض[٢]، أي نقض الإحكام الشعري والحبك العروضي، وهو ما يشيع في تراثنا باسم: نثر النظم وحل العقد[٣]، في إشارة واضحة إلى أنَّ الشعر يحتضن المعنى بصورة مُلْبسة، وأنَّ من وسائل فكِّ هذا الالتباس تقديمه بشكل نثري، وفي هذا تأكيد على أنَّ الحفر المعرفي التراثي في درس النص قد امتدَّ إلى ما وراء السطح والعلاقات الأولى، ومحاولة اختراق الجسد إلى عناصره الذريّة، ورؤيتها عن قرب، وكأن الناقد يريد أن يصل إلى نواة المعنى.

وقد ظهر هذا المنهج في نقد ابن قتيبة، فمن الشعر ضرب " حسُن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائل:

فلمّا قضينا من منىً كلَّ حاجةٍ ... ومسَّح ركن البيت من هو ماسحُ
وشُدَّتْ على حُدْب المَهارى رحالنا ... ولا ينظرُ الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... ومالت بأعناق المَطِيِّ الأباطحُ[٤]"

فابن قتيبة يُشير إلى حسن الألفاظ في هذه الأبيات، ويتوقف أمام المعاني، أي إنَّ إيمان ابن قتيبة بالمعنى الديني والخلقي دفعه إلى التقليل من قيمة غيره من المعاني الذاتية والإنسانية التي تُشكل تجارب للشعراء في حياتهم، وهو هنا يحاكم المعنى بوصفه مجرد المحتوى المنطقي للكلام[٥]، وذلك دون أن ينظر في العلاقات النظمية والسياقية، ولا ما حواه الشعر من الاستعارة وأفانين التصوير.

ولعل انتقاد المعنى الغُفل بعيداً عن التركيب اللغوي ومجازات اللغة يُعدُّ مزلقاً قد يقع فيه بعض البلاغيين والنقاد، وذلك حين يُبالِغ الناقد في محاكمة بعض المعاني

---

(١) انظر: الخطيئة والتكفير: ١٢٥.

(٢) انظر: عيار الشعر: ١١.

(٣) انظر كتاب الثعالبي: نثر النظم وحل العقد، ويورد مترجمو الآمدي كتابا له باسم: نثر المنظوم (الموازنة: ٣ / ٢٥).

(٤) الشعر والشعراء: ١ / ٦٧.

(٥) انظر: قضايا النقد الأدبي: ٢٥٩.

النثرية التي تحتمل أن يجيء السياق أو القرائن الأخرى لتصرفها عن الدلالة المرفوضة إلى دلالة أخرى.

### ٣- معنى المعنى:

ويجيء هذا المستوى من مستويات المعنى من خلال تأصيل عبدالقاهر، فأنت " تقول: المعنى، ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[١] "، وهو ما توحي به الكلمات، وما يفهم بالتأويل والملزومية، وما يبثُّه باطن اللفظ كما سمَّاه ابن الأثير[٢]، أي إنه الشعرية أو الأدبية بالتعبير النقدي الحديث، وأحسب أن ذلك يتحقق حين نكون أمام المعاني الشعرية التي لا تؤخذ مجردة، وإنما تجيء من خلال النص ذي التميز الإبداعي، وهو المعنى الذي نفهمه بعد تكامل النص الإبداعي، وكأنَّ تراسلاً خفياً يتمُّ بين الكلمات المتوهجة من جهة وبين المعاني التي تتكامل حقائقها في أذهاننا من جهة أخرى.

وقد حفلت كتب التراث بتوقير هذا المستوى من المعنى، وجعلت من ملكة الاستدلال ومن العقل عياراً عليه، ومن هنا فإنَّ مقياس سلامته لا يتوقف على المرجعية اللغوية الثابتة، وإنما تقوم على صحة التصور، حتى إنك " تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[٣] "، في متوالية من المعاني التي تنطلق من المرجعية اللغوية - أولاً -، ثم تعتمد على دلالات اللغة العامة ومجازاتها، وصورها، ويُصبح جهد الناقد في مقاربة المعنى هنا نوعاً من التأويل، " وذاك أنه رجوع عن ظاهر اللفظ[٤] ".

وهذا المستوى هو السقف الأعلى من مستويات المعنى الذي يتحقق فيه شرطه وهو المعاناة والمحنة في الوصول إليه، ولا يبصر هذه الفضاءات الدلالية الواسعة إلا

---

(١) دلائل الإعجاز: ٢٦٣.

(٢) انظر: المثل السائر: ١ / ٩٠.

(٣) دلائل الإعجاز: ٢٦٣، وانظر: شرح ديوان الحماسة: ١ / ٩.

(٤) المثل السائر: ١ / ٩٠، ويقول ابن الأعرابيّ: " التَّفسيرُ والتَّأويلُ والمعنى واحدٌ " انظر: تهذيب اللغةِ (١٢ : ٤٠٧).

من خبر درب الشعر ودفع إلى مضايقه[١]، وإنْ كان ممّا يُسجّل هنا أنَّ هذه الرؤية التي وجدت في تراثنا وكانت تجتهد في فك السحر البلاغي الذي يتكئ على إيحاءات اللغة لم تتجاوز غالباً حيز البيت الواحد أو البيتين دون أن تمتد إلى فضاء القصيدة عامة إلا نادراً.

ولئن أصبح ضرورياً على الناقد أن يُتيح مساحة من التميز للشاعر في معانيه، وأنْ تظل معانيه قابلة للتجدد، فإنّ الاحتكام إلى النص الماثل أمامنا يظل هو الفاصل في دلالة معانيه، وحين شاكس الآمدي معاني أبي تمام واحتجّ مناصرو أبي تمام بأنَّ مُراده يختلف عما فهمه من النص، نجد الآمدي يُعلن النكير على هؤلاء ويرى أنه "ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على ما توجبه معاني ألفاظه[٢]"، وهي رؤية تكاد أن تكون تطبيقاً مبكراً لما يقول به البنيويون في قراءة النص، فالمؤلف ونواياه في حيز يقع خارج فضاء النص، والمعنى الذي نستنبطه من النص هو المعنى الذي تقودنا ألفاظه إليه، ويأتي ذلك حفاظاً على حرمة النص أن نغتالها من باب الإعلاء من قيمة الشاعر، وخشيةً من الآمدي أن يتمَّ تسويغ الأخطاء، وأن تصبح ألفاظ اللغة ترهلاً وامتداداً لا طائل وراءه، ولعل ذلك يحمل في مطاويه هزّاً لنظرية القصدية التي يسعى الناقد فيها للبحث عن المعنى الذي أراده المؤلف تحديداً، ويتجاهل من أجل ذلك لغة نصه وألفاظه وتراكيبه.

❁❁❁❁❁

يُذكر أخيراً أنَّ رسم الحدود الفاصلة بين هذه المستويات من المعنى هو في نفسه مشكلة[٣]، وهو ما قد يُدخل البحث في إطار فلسفي، لأنّ المعنى موضع خلاف فلسفي كبير وواسع[٤]، ولأنَّ " كلمة (معنى) مطاطة متعددة الدلالات[٥]"، ومن ثمَّ فإن التفريق بين مستوياته يحمل شيئاً من الاستحالة، ويدفعنا إلى الدقة في

---

(١) انظر: العمدة: ٢ / ١٠٤.

(٢) الموازنة: ١ / ١٧٩.

(٣) انظر: علم الدلالة: ٤١.

(٤) انظر: النص والخطاب والإجراء: ١٧١.

(٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٨، وانظر: ظاهرة الخلط في التراث النقدي وفهمه: ٣٤.

درسه، ويصف التراث النقدي والبلاغي مرحلة الاقتراب إلى المعنى على اتجاهين : الشاعر والناقد، فالشاعر من شأنه توظيف ألفاظه وتراكيبه وصوره لتجيء خادمة لمعانيه، إذ " من شأن الشعراء أن يتصرفوا في المعاني بحسب أغراضهم وقصودهم(١) "، فالشاعر يسعى إلى معانيه ويوظف اختياراته اللغوية في سبيل ذلك، وأمَّا الناقد فإنه يوظف علومه لفكّ هذه التراكيب للوصول إلى المعنى، وقد ألمح بعض النقاد والبلاغيين كالخطابي إلى أنَّ البشر " لاتدرك أفهامهم جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ(٢) "، وهي إشارة إلى تراكم المعاني وتكدسها داخل النص، وأنها ليست صامتة في اللغة والألفاظ، وإنما هي بعيدة الغور تستدعي التنقير والكشف للوصول إلى بعضها، ويظلُّ بعضها الآخر مخبوءاً للناقد الأكثر عمقاً والأكثر توظيفاً للآليات النقدية والبلاغية.

ولعل هذا الامتلاء الدلالي للغة الشعر و تفاوت النقاد في تحليلها إنما يعود إلى الالتباس الذي يُشير إليه مفهومه اللغوي، بالإضافة إلى حمولته النسبية القابلة للجدل، حيث تقوم الدلالة على جانب الحدس، وهو ما يُشير إليه الآمدي في بعض معاني أبي تمام وأنك لا تتوصل إليها إلا مع الكد والفكر، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس(٣)، ولعل شيئاً من ذلك يعود إلى أنَّ معنى النص "معان متعددة، بل هو تراكم من المعاني قد لا نستطيع أن نصف واحداً منها بالثبوت(٤) "، ومن هنا فالمعنى الذي كان الدرس البلاغي والنقدي يحفر للوصول إليه هو إمَّا واحد من هذه المستويات وإمَّا هذه المستويات مجتمعة ينتقل الناقد من عتبة إلى عتبة أعلى في درس المعنى وفحصه، ولا تثريب على الناقد في فعله هذا حين يقوم بالتقاط المعنى الذي تتضافر عليه هذه المستويات شرط عدم الخروج على الوحدة العضوية للنص.

❁❁❁❁❁

---

(١) أمالي المرتضى: ٢ / ٢٥٧.
(٢) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٢٧.
(٣) انظر الموازنة: ١ / ١٣٩.
(٤) صناعة المعنى: ٢٢٧.





# ثالثاً :

# أهمية المعنى



تطَّرد علاقة الكرّ والفرّ التي يُمارسها أبو تمام مع معانيه، وتجيء أغراضه ومقاصده بوصفها محفزات للمعنى الذي هو بصدده، فيقول في وصف قصيدته:

يـذلِّـلـهـا بـذكـرك قـرنُ فـكـرٍ إذا حَرَنَت فتسلسُ في القياد [١]

فأبو تمام يجتهد في صناعة معانيه، وحين لاتطاوعه[٢]، فإنه يُذكرها بالمقصد فتنثال بين يديه، ولعل في التشبيه بالدَّابة ما يعكس صورة الشدِّ والمراوغة والتفلت الذي يُمارسه الطرفان.

## مسوغات البحث في أهمية المعنى:

توجب كتب التراث على المبدع أن يتأمل غرضه ومعناه[٣]، وأن تكون اختياراته اللفظية والنظمية ملبية لحاجة المعنى، فالمعنى يسكن في الشكل بوصفه وديعة[٤]، بكل ما تحمله هذه اللفظة من حمولات دلالية لا تنفصل عن ضرورة الحفظ والحرص اللذين يمارسهما المبدع في سبيل أن تصل هذه الوديعة إلى مستقرها من دون أن تخبو إضاءاتها أو أن يُنتقص منها شيء.

وتتضح هذه المسوغات من خلال أسباب يتصل بعضها بأبي تمام تحديداً، ويعمُّ بعضها الآخر أبا تمام وغيره، وهي مسوغات تُشكل دريئة أمام منْ يُقللون من أهمية المعنى، وهي:

### أ- اهتمام أبي تمام بمعانيه:

جاء عمق المعنى في شعر أبي تمام حافزاً لجدلٍ نقدي لا ينفد، وقد أكثر النقاد من الإشارة والإشادة بذلك، ونفرت طائفة من أهل العلم بالشعر والرواية إلى التخصص في معانيه، فـ " كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها باباً منفرداً؛ ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، وصارت تُتطارح في المجالس مطارحة أبيات

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨١، وفيه حرَن الفرس وحرُن إذا وقف فلم يسرْ، وسلِسُ القياد أي سهله.

(٢) انظر: النظام: ٥ / ٣١٧.

(٣) انظر: الكشف عن مساوئ المتنبي: ٣٨.

(٤) انظر عبارة الخطابي في ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٣٦.

المعاني[١]"، وعُدَّ أبو تمام المبرز في ذلك إذ " ليس أحد من الشعراء - أعزك الله - يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام[٢]"، ولقد ارتقى في ذلك سُلّم الإبداع حتى قُدِّم بوصفه قبلة أهل المعاني[٣]، و رب معان[٤]، وأصبح عند النقاد مشتهراً بمعانيه[٥]، وهو تحوّل قِيمي من شاعر تُشاكس نصوصه النقاد إلى صاحب مذهب يُعدُّ فيه قبلة لشداة المعنى وطالبيه.

ويمتدُّ الاهتمام بالمعنى في شعر أبي تمام حتى يغدو من معايير المقايسة والمفاضلة مع غيره، وإذا تفاوت الدارسون في الحكم على ألفاظه مقارنة بغيره، فإنَّ الحكم على المعاني مفروغ منه إذ لا يُشق غبار الطائي فيه، وحسنات غيره تغرق في بحره اللجي[٦]، وقلما يؤتى من معانيه[٧]، وهي إشارات إلى أنَّ إمكانية موازنته بغيره في حيز الألفاظ قائمة، أمَّا المعاني فقد استوى أبو تمام على سقف لا يكاد يصل إليه غيره.

وقد ظهر هنا أنَّ أبا تمام يعي جيداً مسألة المعنى وأثره في المتلقي، ولذا ظهر إعلاؤه من قيمة المعنى في شعره، وأنَّه يُقدم ذهب المعنى[٨]، وعيونه[٩]، وأنَّ معانيه تتصف بصفة البكارة[١٠]، وهي تصورات فكرية يُثيرها أبو تمام في طريقة الرؤية للمعنى الذي يشغل نصف الأدب.

ويتوقف الآمدي أمام قول أبي تمام يصف قصيدتين له مدح فيهما الخليفة:

---

(١) انظر: الوساطة: ٤١٧.

(٢) أخبار أبي تمام: ٥٣.

(٣) انظر: الوساطة: ١٩ . ٢٠.

(٤) انظر: المثل السائر: ٣ / ٢٧٠.

(٥) انظر: موائد الحيس في فوائد امرئ القيس: ١٨٥.

(٦) طبقات الشعراء ابن المعتز: ٢٨٦، بتصرف، وانظر العمدة: ٢/ ٢٤٤.

(٧) المحب والمحبوب: ٢١٢.

(٨) انظر قوله: عِنَبِيَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ سَكَبَت لَها    ذَهَبَ المَعاني صاغَةُ الشُعَراءِ (ديوانه: ١/ ٢٩).

(٩) انظر قوله: غارَةٌ أَسخَنَت عُيونَ المَعاني    وَاستَحَلَّت مَحارِمَ الآدابِ (ديوانه: ٤/ ٣٠٨).

(١٠) انظر قوله: إِلَيكَ بَعَثتُ أَبكارَ المَعاني    يَليها سائِقٌ عَجِلٌ وَحادي (ديوانه: ١/ ٣٨٠).
وقوله: أَمّا المَعاني فَهيَ أَبكارٌ إِذا    نُصَّت وَلَكِنَّ القَوافي عونُ (ديوانه: ٣ / ٣٣٠).

إذا مــا شِــعْــرُ قــوم كــان لــيــلاً		تــبــلَّــجَــتــا كــمــا انــشــقَّ الــنَــهــارُ[١]

وهي أبياته التي جاءت ضمن حقل دلالي يُعلي فيه أبو تمام من قيمة شعره، ويستعجل العطاء عليه، ويقيم المقابلة بين ثراء شعره وجدوب غيره، وقد التقط الآمدي هذا الخيط الدلالي فقال معلقاً على معنى هذا البيت : " يريد مظلمة المعاني، مجدبة منها . . .وإنما يريد تبلجتا بالمعاني[٢] "، وهو تأكيد على اهتمام أبي تمام بمعانيه كما في قوله أيضاً :

تـنـشـقُّ في ظُـلـم الـمـعـانـي إن دجَـت		مـنـه تـبـاشـيـر الـكـلام الـمـشـرق[٣]

## ٢- وظيفة الأدب :

تدل كلمة الأدب لغوياً على الدعوة والاجتماع[٤]، ومن هنا فقد اشتعل سؤال الغاية والوظيفة في ردهات الدرس النقدي والبلاغي، وكان السؤال المهم في هذا التناول هو : ما أثر المعنى في الأدب؟ وهل يُسهم المعنى في ثراء النص وخلوده؟

ولقد اعتنى البحث البلاغي والنقدي بتقديم الإجابة عن هذا السؤال الشائك، وامتدَّ البحث فيه منذ بدايات الأدب إلى عصرنا الحاضر[٥]. ولعل هذا الاحتشاد يدعو إلى التقاط نص يوجز كثيراً من أبعاد القضية حيث رُوي " عن أبي عمرو بن العلاء قال: كانت الشعراء عند العرب في الجاهلية بمنزلة الأنبياء في الأمم، حتى خالطهم أهل الحضر، فاكتسبوا بالشعر، فنزلوا عن رتبتهم، ثم جاء " الإسلام، ونزل القرآن بتهجين الشعر وتكذيبه، فنزلوا رتبة أخرى، ثم استعملوا الملَق والتضرع، فقلُّوا واستهان بهم الناس[٦] "، وفي هذا محاولة من أبي عمرو للاحتفاء بقيمة الشعر

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٥٨.

(٢) الموازنة: ٣ / ٦٩٥.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٢١.

(٤) أساس البلاغة مادة (أدب) وفيه: (أدبهم على الأمر: جمعهم عليه يأدبهم. يقال " إيدب جيرانك لتشاورهم... وتقول: أدبهم عليه، وندبهم إليه).

(٥) انظر في مجال الدراسات الحديثة: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، أ.د. موسى ربابعة.، مجلة العرب، السنة ٣٩، محرم وصفر، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، (وظيفة الشعر في النقد العربي القديم)، وليد قصاب.

(٦) الزينة في أسماء الكلمات الإسلامية: ١/ ٩٥.

والشعراء، ولإيقاظ روح الإبداع فيهم، وأنَّ هذا كلّه متصلٌ بما كانوا يُمثلونه من قيمة فكرية ومضمونية، أي إنَّ معانيهم وما كانوا يستشرفونه من آفاق معرفية هو الذي منحهم المسوغ ليكونوا بهذه المنزلة، كما يحمل هذا النص من وجهة أخرى إيماء إلى أنَّ سمو منزلة الأديب منوط بالسمو المعنوي الذي يحققه في أدبه.

ويظهر الاهتمام النقدي بوظيفة الأدب من خلال نصوص نقدية متعددة، كما ورد عند البيهقي من قول ابن عباس رضي الله عنه عن الشعر: إنه ديوان العرب(١)، ومنها النصوص التي تُعنى بالإشارة إلى أنَّ الشعر هو ديوان العرب وعنوان الأدب(٢)، وهذا الديوان ظل معيناً يستقي منه العرب معالم حياتهم ومناهجهم فيها.

ووجه آخر من أوجه التوظيف النقدي للأدب يتجلى في اعتماد الشعر مصدراً رئيساً من مصادر المعرفة، وتسجيلاً للمفاخر، وأنْ يقوم الشاعر بوظيفته في رقي الأمة ونهضتها، وذلك بتقديم الخلاصة الحكيمة لتجاربه، حتى ذكر السيوطي أن العرب " لا تعد الشاعر فحلاً حتى يأتي ببعض الحكمة في شعره(٣) "، ففي مجال الحكم الفني نجد هذه القيمة الفنية العريقة وهي الفحولة تتجاوز مسألة جودة الألفاظ والأشكال لتكون متصلة بجوهر النص وهو المعنى.

ونستطيع القول: إنَّ قيمة الشعر ارتبطت ارتباطاً شرطياً بمعانيه، فـ " جليل الوظائف التي توفّر عليها الشعر العربي حددت مكانته، وإنَّ نهوضه بمثل ما نهض به من غايات خلقية، وتاريخية، وقبلية، وإعلامية لقمين حقاً أن يبوّئه في المجتمع العربي تلك المنزلة الرفيعة التي تبوأها(٤)"، ونحن نجد هذه الأفكار العميقة التي تصل بين قيمة الأدب وبين معانيه حاضرة في فكر أبي تمام وشعره، فهو يقول:

---

(١) وقد عقب البيهقي بأن الحديث من الصحيح الموقوف (السنن الكبرى: ١٠ / ٢٤١).

(٢) انظر: كتاب الصناعتين: ١٣٨، العمدة: ١/ ٣٠، دلائل الإعجاز: ٨، العقد الفريد: ٥/ ٢٦٩، مفهوم الشعر: ٤٥،٥٢.

(٣) شرح شواهد المغني: ١ / ٢٤٢.

(٤) انظر هذا النص بالإضافة إلى الحديث التفصيلي عن وظيفة الشعر في مجلة العرب،ج ٧ . ٨، محرم صفر ١٤٢٥هـ (وظيفة الشعر في النقد العربي القديم)، أ. د وليد قصاب، ص ٣٧٣، مجلة الموقف الأدبي، ع ٣٣٨، ١٩٩٩م، (وظيفة الشعر) د. دريد الخواجه.

ولولا خلالٌ سنَّها الشعر ما درى بُغاة الندى من أين تؤتى المكارمُ[١]

بل إنّه يجعل من الشعر قيماً على الأخلاق والمساعي الحميدة، و " هذه الجواهر والمكرمات إذا لم تحفظها القصائد كما تحفظ الخفراء لم تشِع ولم تشتهر[٢] "، فيقول:

إنَّ القوافي والمساعي لم تزل مثل النظام إذا أصاب فريدا
هي جوهرٌ نثْرٌ فإن ألّفته بالشعر صار قلائداً وعُقودا
فإذا القصائد لم تكن خُفراءها لم ترض منها مشهداً مشهودا
من أجل ذلك كانت العرب الأُلى يدعون هذا سُؤدداً محدودا
وتَنِدُّ عندهم العلى إلّا عُلىً جُعلت لها مَرَرُ القصيد قيودا[٣]

لقد أصبحت قيمة القصيدة عنده متصلة بالمعاني والمضامين التي تمتلئ بها، وهي المعاني والمآثر والقيم التي تواتر عليها الأجداد والآباء وأورثوها الأبناء، بل إنه يُصرح بأنَّ كل سؤدد سيكون محدوداً عند العرب ما لم يُقلْ فيه الشعر، وكانت هذه الرؤية التمامية دافعاً للاهتمام النقدي الذي أولاه الدارسون القدامى لشعره، وتتبع الإضاءات الإسلامية والأخلاقية فيه، ومن ثمّ وصلها بالانتشار والسيرورة الإبداعية، ولقد نبَّه التبريزي - وأكد ذلك ابن المستوفي - على أنَّ أبا تمام يؤمن "أنّ المكارم إذا لم تقيد بالشعر تتفرق وتتبدد[٤]".

### ٢- الوعي بالذات العربية:

يغدو الاهتمام بالمعنى في كتب التراث نوعاً من الانتماء القومي والوعي العميق بالذات العربية، إذ تتعامل هذه المدونة مع المعنى بوصفه دالاً على العمق الفكري الذي يتميز به العرب، ولذا وجدنا ابن طباطبا يستهجن منْ يرى أنَّ الكلام العربي يخلو من المعنى المفيد النافع، ويتهم منْ يجد في أشعار العرب نوعاً من عدم القبول

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٨٣.
(٢) المرجع السابق: ١ / ٤٢١.
(٣) المرجع السابق: ١ / ٤٢١ . ٤٢٢.
(٤) انظر: المرجع السابق ١/ ٤٢٢، النظام: ٥ / ٤٠٥.

بعدم التنقير فيه، وذلك لأنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته[١].

ويعقد ابن جني باباً للرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني[٢]، في رؤية يتضح منها الإعلاء من قيمة المعنى عند العرب، ولا تنفصل هذه الرؤية التي يقدمها ابن جني عن عصره الذي احتدم بالحراك الفكري للبحث في إعجاز القرآن ودخول العنصر غير العربي في أتون هذا البحث، والتوفر على وجه الإعجاز فيه: ألفاظه ونظمه، فجاء ابن جني ليدفع تهمة الانحصار في التميز اللفظي، وليؤكد أنَّ العناية الكبرى هي في المعاني، ولذا فهو لا يفتأ يُكرر رأيه بأنَّ " عناية العرب بمعانيها أشرف وأوكد من عنايتها بألفاظها[٣] "، هو ما نجده أيضاً عند ابن الأثير حين يُدير الحديث عن العرب وعنايتهم بالمعاني[٤].

**دلائل الاهتمام بالمعنى:**

تظهر للمتأمل في النصوص النقدية التراثية دلائل قوية تشير إلى الاهتمام الواسع بالمعنى، وأنّ حركة النقد كانت تولي المعنى أهمية كبرى في تناولها، ولذا فالمعنى أساس قوي في قيام التقسيمات الاصطلاحية لفنون البلاغة[٥]، وهو "قائد الدراسات المنصبّة على صياغة الأساليب والألفاظ[٦] "، أي إنّه قيمة من حيث هو، وقيمة بوصفه وسيلة للوصول إلى غيره، ومن دلائل الاهتمام النقدي بالمعنى التي تأتي إتماماً لفكرة المسوغات ما يلي:

---

(١) عيار الشعر: ١٦، بتصرف.

(٢) انظر: الخصائص: ١ / ٢١٥، المعنى اللغوي: ١٦.

(٣) بقية الخاطريات: ٥٢، وانظر وجهاً آخر للمعنى عند ابن جني تتمثل في سخرية ابن معقل من تتبع ابن جني لمعاني أبي الطيب وأبي تمام، وأنه لو كان تصرف ابن جني في المال كتصرفه في المعاني، لكان ينبغي أن يُحجر عليه، ويؤخذ على يديه (كتاب المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب ١ / ٣٠٧).

(٤) انظر: المثل السائر: ٢ / ٦٨.

(٥) انظر: الأصول: ٣١٠، ويقول المبرد: حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى (البلاغة للمبرد: ٨١).

(٦) المعنى اللغوي: ١١.

### ا- تغيير اللفظ من أجل المعنى:

تتعدد أوجه اهتمام كتب التراث بالمعنى، ومن ذلك ما يتعلق براوية الشعر، إذ نجد الإشارة إلى تدخّل الناقد أو الراوية في صناعة القصيدة، وذلك من أجل المحافظة على المعنى، وقد أشار النقاد إلى هذه القضية[١]، وكان تجليها في شعر أبي تمام على المستوى التالي، إذ نجد الآمدي يتوقف أمام بيت أبي تمام، وفيه:
سخِطت لَهاهُ على جَداهُ سخطة فاسترفدت أقصى رضا المسترفدِ[٢]

وقد رفضه الآمدي بجحة أنَّ العطايا - وهي اللُّها في البيت - هي الجدوى، فكيف يقوم الشاعر بتوظيف الجدوى لكي يُسخط عطاياه؟ فهذا عين الخطأ لأنه أسخط بالشيء نفسه! ثم ينتقل الآمدي إلى مستوى آخر من النقد، وهو الاقتراح لتصويب معنى البيت، فيقول: "ولو قال: (سخطت يداه على جداه) كان قولاً حسناً مستقيماً[٣]"، فالآمدي حين التقط الخطأ المعنوي في البيت قام بإصلاحه، أوتقديم الاقتراح النظمي الذي يكفل للمعنى الصحة والاستقامة، فهنا تغيير للتركيب من أجل الحفاظ على المعنى وصيانته، ولعل هذا أمرٌ مطّرد في النقد حتى وجدنا العسكري يورد فكرة نقدية تقضي بأنَّ الرواة قديماً تصلح من شعر القدماء، ففي تعليقه على واحد من أبيات أبي تمام، نجده ينقل عن أبي الفضل بن العميد قوله: إذا أمكن أنْ يصلح الناقد قصيدة الشاعر بتغيير لفظة، فمن حقها وحق قائلها أن تغير[٤]، والدافع إلى ذلك هو الحرص على المعنى وسلامته، ولكنَّ ذلك يشكل مأزقاً إبداعياً! فإذا كان متاحاً للناقد أن يسيح في تأويل النص وبيانه، فمن الذي أعطاه حق التصرف في النص؟ أليس الشاعر الذي قال ما يريد أن يُجسد معاناته ومعانيه هو الأقرب - مهما كان مخطئاً - إلى إيضاح تجربته، ثم إنَّ التعبير بالحق مخاتلة أو تحرف عن التعبير بانتهاك حرمة النص، وهو ما يُذكرنا بقول ذي الرمة: إن الأعرابي لينسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لاتساويها، وهو ما يفتح أفق

---

(١) انظر: الموشح: ٧٧.
(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٥١، وفيه أي سخطت عطاياه على ماله، حتى بددته.
(٣) الموازنة: ٣ / ١٥٥.
(٤) ديوان المعاني: ١ / ٦٦٢.

الحديث باتجاه الفخ الذي ينصبه الناقد لنفسه - أحياناً - بمثل هذا القول، إذ قد يقع النص في أسْر فهم خداج أو ناقص عند الناقد، فيدفعه (الحق!!) بإصلاح المعنى إلى إفساده، وأن يضع مكان ما يقصده ويتغياه الشاعر وينهد إليه كلمةً لاتساويها، وهي إشكالية تكشف عن حضور المعنى والتباسه.

### ٢- قضية السرقات[١]:

تعدّ قضية السرقات من القضايا النقدية والبلاغية المهمة في تراثنا العربي، ويتضح الحديث عن صلتها بالمعنى في محورين، يجيء الثاني نتيجة للأول.

أمّا الأول، فهو ما يتضح في تتبع النقاد لمعاني الشعراء، ومناقشتهم لأخذ المتأخر من معاني سابقيه، وحكمهم على ذلك بالسرقة، وهذا دليل واضح على الاهتمام بالمعنى.

وأمّا الثاني، فيتضح مثاله في تصريح الهمذاني بأن الشاعر إذا "أخذه عارياً وكساه من عنده لفظاً فهو أحق به ممن أخذه منه[٢]"، وهو رأي طائفة لا تجد في السرقة عيباً إذا أحسن الشاعر تجويد ما أخذ، وهذا دليل على الاهتمام بالصياغة[٣] التي سيكون لها أثر في تحسين المعنى.

### فئات المناصرين للمعنى:

شغل التناول النقدي للمعنى حيزاً مهماً منذ بداياته الأولى، فلم يعد النص في رؤيتهم جسداً من اللغة فحسب، بل امتدّ الفحص ليشمل طبقات النص كاملة.

وقد طرح بعض النقاد آراء حصرت النقد العربي في حيز النقد الجمالي[٤]، وهي آراء غير دقيقة، لأنَّ الدرس النقدي يشير إلى الاهتمام النقدي المتكرر بالمعنى، ولكنَّ التمايز بينهم منحصر في طبيعة الرؤية التي يمتلكونها تجاهه، أما المعنى فإنَّه

---

(١) انظر الحديث المفصل عن سرقات المعنى في أبيات أبي تمام ص ٣٠٦ من هذه الدراسة.

(٢) الألفاظ الكتابية: ١٤.

(٣) انظر: مشكلة السرقات: ٢٣١.

(٤) انظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ٢٠٩، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا: ١٤، النقد الجمالي: ١١٦، في نقد الشعر: ٥٧.

مدار دراساتهم[١]، وقد تفاوتت مواقف المناصرين له تبعاً لتأثرهم بمفهوم المعنى.

ومن فئات المناصرين للمعنى:

- **مناصرو المعنى بأي لفظ:**

جاءت آراء بعض العلماء منحازة إلى المعنى، ولم تكن المواقف النقدية التي تَرشُح عنهم تحمل في تضاعيفها توقفاً أمام جماليات اللفظ أو إشارة إليه، ولعل المثال الأبرز الذي نواجهه هنا هو أبو عمرو الشيباني الذي راقته الحكمة والمعنى المجرد في قول الشاعر:

لا تَحْسبنَّ الموت موت البِلى ... فإنّما الموتُ سؤال الرجالِ
كلاهما موتٌ ولكن ذا ... أفظعُ من ذاك لذلِّ السُّؤال[٢]

فطرب لذلك وأمر أن تكتب له هذه الأبيات، وقد كشف الجاحظ ما وقع فيه أبوعمرو الشيباني في طربه لهذه الأبيات واهتزازه للمعنى فيها، بأن الشَّيخُ قد ذهب " إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني[٣]"، فالجاحظ حين يُنكر على أبي عمرو حكمه هذا، فإنه يُفسّره بأنَّ أبا عمرو قد راقه المعنى في البيتين، ولم ينظر في جمالياتهما وصورهما البيانية، وذلك ما يرفضه الجاحظ حتى رأيناه يسخر من أبي عمرو بأنَّ قائل هذه الأبيات وابنه - أيضاً ! - لا يقولان الشعر الجيد[٤]، وقد جاء الجاحظ هنا

---

(١) انظر: صناعة المعنى: ٢١٩، ويقول الحاتمي: حدود الشعر أربعة وهي اللفظ والمعنى والوزن والتقفية (الرسالة الموضحة: ٢٥)، و يُصرّح الدكتور أحمد مطلوب قائلاً: لقد كان وقوف القدماء على المعاني أكثر من وقوفهم على الألفاظ، لأنها أساس الكلام (فصول في الشعر: ١٤١).

(٢) يوردها الجاحظ بدون نسبة، وهي تنسب لمحمود الوراق، انظر: ديوان محمود الوراق: ٢٥٧.

(٣) الحيوان: ٣/ ١٣١.

(٤) المرجع السابق: ٣ / ١٣١، ويقول الجاحظ في موضع آخر (البيان والتبيين: ٤/ ٢٤) " رأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكلام أعم، وعلى ألسنة حذاق الشعراء أظهر، ولقد رأيت أبا عمرو الشيباني يكتب أشعاراً من أفواه جلسائه ليدخلها في باب التحفظ والتذاكر، وربما خيّل إليه أن أبناء أولئك الشعراء لايستطيعون أبداً أن يقولوا شعراً جيداً، لمكان أعراقهم من أولئك الآباء".

لينتقد هذا المنهج الذي يحتفي بالشعر من أجل مضامينه المجردة، وذلك لأنه منهج يُلغي بوابة الشعر الأولى وهي : الأدبية، ومعلوم أنَّ الاستهانة بهذه القيمة سوف يؤدي إلى الاحتفاء بأشعار لا ترقى إلى مستويات الجودة العالية، واللافت هنا أنّ هذين البيتين - تحديداً - هما من مختارات الجاحظ في كتابه البيان والتبيين[(١)]، ولعل التفسير المنهجي الذي قد يكون مناسباً لتوضيح هذا التفاوت، هو أنهما يردان على سبيل الاستشهاد الموضعي للفكرة التي كان بصددها، وليسا من قبيل الشهادة الفنية بجودتهما، فهو يستمد من مضامينهما حاجته الفكرية في تدعيم رأيه.

وهذه النكارة التي أظهرها الجاحظ تجاه هذه الأبيات لم تفتْ عبدالقاهر الجرجاني الذي اجتهد في مقاربتها وتوصيفها، ورأى أنَّ المبالغة التي يُظهرها الجاحظ هنا في إنكار هذا الاتجاه والمذهب الفني لم تبلغ هذا المبلغ " إلا لأنَّ الخطأ فيه عظيم، وأنه يُفضي بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز، ويبطل التحدي من حيث لا يشعر[(٢)] ".

- **مناصرو المعنى باللفظ الجيد:**

نستطيع في حمأة الجدل حول قيمة اللفظ والمعنى أن نستبين تياراً أصيلاً واسعاً يسعى إلى مناصرة المعنى باللفظ الجيد، وهو تيار يتعامل مع قيمتين عظيمتين أمامه، وهما : اللفظ والمعنى، ووفقاً لذلك جاءت مواقفه.

وأولى هذه المواقف النقدية نجدها على يد الجاحظ في آرائه النقدية والبلاغية، فهو في كتبه عامة يُعدُّ من المحتفين بالنص الذي يمتلك خيطيه الذهبيين : اللفظ والمعنى.

ولعل الانتصار للفظ كان دائراً أو منطلقاً من آراء الجاحظ كما فُهمت دون أن تكون كما أرادها الجاحظ[(٣)]، ولعل من أبرز آراءه التي جاءت لتفهم في سياق

---

(١) انظر: البيان والتبيين: ٢ / ١٧١.

(٢) دلائل الإعجاز: ٢٥٧.

(٣) تسود رؤية خاطئة مفادها أن الجاحظ من أنصار اللفظ والتهوين من المعنى ومن الذين يُفهم منهم القول بذلك د. محمد العشماوي في (قضايا النقد الأدبي: ٢٥٢) د.محمود الربداوي في (كتابه الفن والصنعة: ٦٨). انظر لبيان موقف الجاحظ الصحيح: أسس النقد الأدبي: ٣٦٢، عبدالقاهر الجرجاني بلاغته ونقده: ٩١، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ٣٧٩، قضية عمود الشعر: ٥٢، النظريات اللسانية والبلاغية: ١٤٥.

التهوين من المعنى ومناصرة اللفظ قوله: " والمعاني مطروحة في الطريق[١] يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السَّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التَّصوير[٢]"، وهي المقولة التي أريد لها أن تدرج ضمن مناصرة اللفظ، على أنَّ ما ورد فيها من مصطلحات كالسبك والصناعة والنسج والتصوير يحمل قدراً مهماً من الاحتفاء بالمعنى، فهو حين يرفض الميل إلى المعاني الغفل فإنه لا ينحاز إلى تقديم الألفاظ ونصرتها.

وقد عثرتُ على نص أحسب أنَّ استثماره والتنبيه على دلالاته مهم، وهو نص يجيء ليكشف الوجه الآخر من رأي أبي عثمان في هذه القضية إذ يقول بعد التنبيه على كثرة الذين لا يبالون بالمعاني من أجل الألفاظ: " وشرُّ البلغاء من هيأ رسم المعنى قبل أن يُهيىء المعنى، عشقاً لذلك اللفظ، وشغفاً بذلك الاسم، حتى صار يجر إليه المعنى جراً، ويلزقه به إلزاقاً. حتى كأنَّ الله تعالى لم يخلق لذلك المعنى اسماً غيره، ومنعه الإفصاح عنه إلا به[٣]"، إذ يتضح هنا نكير الجاحظ على الذين يغرقون في التشبث بالألفاظ ويلغون المعنى، حتى تحوَّل المعنى إلى تابع للفظ، وليس سيداً يجتهد اللفظ والسياق في تحقيق دلالاته.

وقد جاء ابن قتيبة ليكون ممثلاً آخر للاتجاه الذي يرفع من قيمة المعاني والألفاظ جميعاً، فهو حين يقوم بتقسيم الشعر إلى أربعة أضرب، فإننا نجد الاحتفاء الواضح منه بالشعر الذي حسن لفظه وجاد معناه، وهو النوع الأول عنده[٤]، ومنه قول أبي ذؤيب:

والنفس راغبةٌ إذا رغَّبتها ... فإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنعُ[٥]

---

(١) لعل الأقرب في تفسير هذه العبارة هو مايشير إليه د.محمد بناني بأنَّها عبارة جاءت تأتي لتتواءم مع مفهوم الجاحظ، فالمعاني مطروحة في الطريق، وهو طرح يعني " حالها التي تكون عليها قبل تركيبها وتنظيمها في جمل للتفاهم"(النظريات اللسانية والبلاغية: ١٤٥)

(٢) الحيوان: ٣ / ١٣١، ١٣٢.

(٣) رسائل الجاحظ: ٣ / ٤٠.

(٤) انظر: الشعر والشعراء: ١ / ٦٥ . ٦٧.

(٥) ديوان الهذليين: ٣.

فابن قتيبة يُدرج هذا القسم في بداية تصنيفه للشعر، ويرى أنه الأكثر، وهي عناية منه بالمعنى واللفظ، ولئن كان ابن قتيبة معدوداً من ضمن الذين قاموا بالفصل بين اللفظ والمعنى، فإن ما يعنينا هنا أنه نهض للبحث عن الشعر ذي المعنى واللفظ الجيدين وجعله المستوى الرئيس.

والذي نلحظه عند هؤلاء النقاد أن مناهجهم يتنازعها تياران، فالإدراك والوعي بأثر الشعرية والجمالية يدفع الناقد إلى التأكيد على قيمة الجودة والصناعة والإبداع، والإدراك والوعي بأثر الشعر في الحياة ووظيفته يدفع الناقد إلى التأكيد على ثراء المعنى وشرفه.

ونؤكد هنا أنَّ اللفظ إنما يحضر بوصفه الوجه الأبرز للإبداع، ولاشك أنَّه بوابة أولى يتاح لمن يتقنها أن يدخل بوابة الأدبية دون مراء، وقد توفّر عدد من العلماء في كتب التراث على توقير هذا الجانب وتحفيزه، حتى وجدنا منْ يعدُّ الأصمعي وقدامة والآمدي رؤوساً للاتجاه الشكلاني في التراث العربي[١]، فاللفظ هو بوابة رئيسة لا يمكن أن نتجاهلها في سبيل الرفع من قيمة المعنى، بل إنَّ الشكل هو الذي يمنح النص صفة الأدبية، وهو ما يُفسر روح الإعلاء من قيمة اللفظ، وذلك لأنه شرط في الأدبية، " والشعر هو ما إنْ عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر[٢]"، أي إنه لو جاز خلو النص الإبداعي من المعاني الشريفة؛ فإنه لايجوز بحال أن يبقى خلواً من الثراء الجمالي، وإلا لخرج من دائرة الفن، أما حين نطلب من النص سمو المعنى ولا نلتفت إلى صياغته وصناعته، فإننا نخطئ في فهم طبيعة الشعر ووظيفته، ونُصبح كمن يهزُّ شجرة التفاح لعلها تُسقط عليه شيئاً من التين، إذ إنه عاملها بما يشتهي ويريد، لا بما تمتلكه وتفيض به، وحين يسخّر الناقد أو البلاغي همَّه للمعنى فحسب، " في هذه الحالة لايوجد أي مسوغ عقلاني لقيام علم بلاغي مستقل عن علم اللغة والتفسير[٣]".

ومن خلال التأكيد الذي نجده في تراثنا على قيمة المعنى في النص الأدبي؛ فإن الواجب هنا أن نتجه إلى تحرير طبيعة المعنى المقصود هنا، ومن ثمّ تصنيف فئات

---

(١) انظر: نقد الشعر: ١٢٥، آفاق معرفية: ٥٣.

(٢) عيار الشعر: ٢٤.

(٣) تأثير الفكر الديني في البلاغة: ١٥٤.

المناصرين للمعنى وفق نوعية المعنى الذي يهتمون به، وذلك إلى فئتين، وهما :

- **المهتمون بالمعاني الدينية والخلقية :**

كانت مواقف الاحتفاء التي أبداها بعض المناصرين للمعنى لا تشمل المعنى بشتى فئاته ودرجاته، وإنما هي منصرفة إلى معنى محدد تحتفي به وهو المعنى الديني أو الخلقي وتكاد تهمل غيره، ويأتي ابن قتيبة - العالم السني - ليكون المثال الأبرز لهؤلاء، فهو قد كان في آرائه النقدية يولي الاهتمام بالمعنى الممتلئ دينياً أو خلقياً، ولم نجده منصرفاً إلى غيرها من المعاني.

والتأمل في الشواهد الشعرية التي يُقدمها في حديثه عن أضرب الشعر يكشف عن هذه الرؤية النقدية عنده، فلم نجده - غالباً - يُقدم من الأبيات إلا ما التزم هذين الشرطين، فشواهده بشكلها العام لا تكاد تخرج عن المعاني الدينية والخلقية، ومنها :

فـي كـفِّـه خـيـزرانٌ ريـحـه عـبِـقٌ ... مـن كـفٍّ أروعَ فـي عـرْنـيـنـه شـمـمُ
يُغضِي حياءً ويُغضَى من مهابته ... فـمـا يُـكـلَّـمُ إلَّا حـيـن يـبـتـسـمُ

وكقول أوس بن حجر :

أيَّـتـهـا الـنَّـفـس أجـمـلـى جـزعـا ... إنَّ الـذي تـحـذريـن قـد وقـعـا

وكقول أبي ذؤيب :

والـنـفـس راغـبـةٌ إذا رغَّـبـتـهـا ... وإذا تُـرد إلـى قـلـيـلٍ تَـقْـنـعُ

وكقول حميد بن ثورٍ :

أرى بـصـري قـد رابـنـي بـعـد صـحَّـةٍ ... وحسبك داءً أن تـصـحَّ و تـسـلـما(١)

وهي شواهد تُشير إلى أنَّه يرى أنَّ الشعر الحسن ما كان يتضمن حكمة أو فكرة أخلاقية ومالم يلتزم الشعر هذه الشروط فلا قيمة له، وكأنه يُعلق جودة الشعر على مضامينه فحسب(٢).

---

(١) انظر هذه الشواهد في (الشعر والشعراء: ١ / ٦٦).

(٢) قضايا النقد الأدبي: ٢٥٩، بناء القصيدة: ١٢٩،بتصرف.

ويتجلى المثال الآخر لعناية كتب التراث بالمعنى الديني والخلقي فيما ينقله ابن رشيق عن عبد الكريم النهشلي حين قسّم أصناف الشعر، و جعل أولها عنده : " شعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد، والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على منْ تمثل به بالخير، وما أشبه ذلك[١]"، فالنهشلي حين يحتفي بهذا الشعر ويؤخر الشعر الشرير والشعر المتكسب به؛ فإنه يُمارس الوفاء للقيمة الدينية والخلقية التي يدين بها، ولذا رأيناه يجعل هذا الشعر من الخير العام، وأنّ أثره لا بد أن يعود إلى قائله حتماً، وهي رؤية تستصحب الأصل في دين الناس وأخلاقهم، ومن خلالها تقوم بمقايسة الأدب والإبداع فيه.

**• المهتمون بالمعنى الطريف مهما كان نوعه :**

جاءت مواقف بعض المناصرين للمعنى محتفية بالمعنى الطريف، من دون أن تسعى إلى تخصيصه بنوع من الشعر.

وقد وجد هذا الاتجاه النقدي في تراثنا، وكانت نُهمته تكمن في المعنى، والجدة التي يمكن العثور عليها، ولم تنظر إبّان ذلك إلى سلامته من مخالفة المعيار الشرعي أو الخلقي.

ومن الإشارات النقدية إلى هذا التيار ما أشار إليه ابن سنان الخفاجي في أنّ شرط بعضهم في المعنى هو غرابته وطرافته[٢]، فلديهم احتفاء واضح بالمعنى، وعناية به، ولكنه لا يتصل بنوع محدد منه كالشرعي أو الخلقي أو الاجتماعي، وإنما الاحتفاء متصل بمنهجه ووصفه فقط، وهو الجدة والطرافة.

وتبدو آراء ابن طباطبا ممثلة إلى حد معين هذا الاتجاه، فآراؤه العامة كانت تتجه إلى الوجهة الأخلاقية، ولكنّه لم ينفصل - بإطلاق - عن الإعجاب بالمعنى الجديد المبتكر، وكأنّ هذا الاتجاه هو نزعة تعلو حيناً وتخبو أحياناً أخرى، ولذا فقد وجدناه يؤكد على أنّ الشاعر مطالب بالمعنى الجديد والبديع، ولكنه بالكسوة الحسنة[٣]، وأنَّ

---

(١) العمدة: ١ / ١١٨.

(٢) انظر: سر الفصاحة: ٢٧٦، يقول: " ليس لكون المعنى في نفسه فاحشاً أو جميلاً تأثير في الصناعة، ولهذا ذهب قوم إلى استحسان المعنى الغريب".

(٣) عيار الشعر: ١١، بتصرف.

مهمة الشعراء وقيمتهم تتلخص في أنهم " إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح، والهجاء، وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها[١] "، فابن طباطبا يُعلّق القيمة الإبداعية على الصورة التي يجدها المتلقي في القصيدة، ويرى أن المعنى هو الذي يُحرّك الاستجابة عند المتلقي، وهو في تأصيله هذا يُشيد بالامتلاء المعنوي في النص دون أن تتصل إشادته بنوع محدد من المعنى، وإني أجد أنَّ إيمان ابن طباطبا بالوظيفة العامة للشعر هو الذي جعله يتوقف عند هذه المقدمة النظرية، وهو ما يتضح في آرائه الأخرى، وذلك حين نجده أحياناً يُعجب بالمعنى الأخلاقي وإنْ كان رديء السبك والكسوة[٢]، وهذا ما يدعونا إلى أن نقول: إنّ الاحتفاء الذي يُبديه تجاه المعنى الطريف يُشكل نزعة عنده، دون أن يرقى إلى أن يَسِمَ آراءه كلها.

ولقد ظهرت العناية النقدية والبلاغية بهذا الجنس من المعنى من خلال التوصيفات المتعددة له، كالعقيم، والنادر، والمبتكر، والغريب، والمخترع، والمبتدع، والمثل السائر، وهي توصيفات تَستصحب الجدة واللطف فيه دون أن يكون شرطاً في مفهومها أن ترقى إلى تخصيص نوع من المعنى أو التخصص في طائفة منه، كالمعاني الخلقية - مثلاً -.

وعناية كتب التراث النقدية والبلاغية بالمعنى الطريف إنما تجلت بصورتها الواضحة في الشواهد الموضوعية، وفي كتب المختارات، وفي كتب الدواوين المصنفة في أبيات المعاني[٣]، كما نرى ذلك في (ديوان المعاني) للعسكري، وكتاب (التشبيهات) لابن أبي عون، وغيرهما، وقد كان وكْدهم في هذه التصنيفات أن يجتهدوا في ضم اختراعات العرب المعنوية وانفراداتهم في صورهم الشعرية، وأن يجمعوا أبلغ ما جاء في كل غرض وفن شعري، وأبدع ما روي في كل نوع من أعلام المعاني وأعيانها[٤]، أي إنهم كانوا بصدد إقامة قاعدة معرفية واسعة، وحصْر الجديد

---

(١) عيار الشعر: ١٣.

(٢) انظر: المرجع السابق: ١٤٤.

(٣) انظر الإشارة إلى كثير منها في كتاب: أبيات المعاني في شعر المتنبي: ١١.

(٤) ديوان المعاني: ١ / ١٠١، بتصرف.

والمخترع من هذه المعاني المختلفة التي يتناولونها.

يقال ما مضى مع الإشارة إلى أنّ هذه التقسيمات ليست مانعة، وإنما هي للتوضيح، ولذا فقد يوجد عند منْ كانت عنايتهم منصرفة إلى المعاني الدينية والخلقية نزعة تتجه إلى إيراد المعاني الطريفة، وذلك لأهداف تعليمية أو لأهداف تتصل بتكوين الخلفية المعرفية المهمة للأديب، ومثال ذلك ابن قتيبة الذي نراه يورد الأبيات ذات الثراء الديني ويحتفي بها، وينتقد غيرها، ثم نجده يحشد في كتابه (عيون الأخبار) الأبيات المتفاوتة المعاني، والتي تتكون من البيت النادر، والمعنى اللطيف، وذلك لتقديمها للأديب والمتلقي لـ " يستعين بما فيها من معنى لطيف[1] "، وهو إيمان من هؤلاء بقيمة المعنى، ولكنّ جدة المعنى ولطافته وغرابته إنما تأتي بغية هدف وظيفي.

❁❁❁❁❁

وإذا كان ما مضى يجيء ليكشف فئات المناصرين للمعنى، وهي فئات تكاد تكون شاملة لأغلب النقاد والبلاغيين، فإنه من المثير واللافت جداً أن يرى الدكتور أمجد الطرابلسي أننا " لا نجد من بين منْ تناولوا موضوع الشعر بالدراسة والتقويم عالماً واحداً يصرّح بأولية المعنى وتفوقه[2] "، وهو رأي يهزُّ لو اطَّرد - ولا يطّرد - الجذرَ التأصيلي لأهمية المعنى، إذ يصبح التأصيل لأهمية المعنى تأصيلاً لا جذور له، بل تُصبح النصوص التراثية تتضافر على رفضه .

يرد في الموشح قوله: "ما شيء أملك بالشعر بعد صحة المعنى من حسن صحة اللفظ[3] "،وفيه تأكيد على أولية العناية بالمعنى وأنها سابقة على اللفظ، فيكون النص الإبداعي ينطوي على قيمة إبداعية في شقيه: اللفظ والمعنى، بل إنَّ الشعرية متوقفة - أولاً - عند المعنى أكثر من تحققها في اللفظ، ولعل هذا الفهم هو الذي دعا إلى وصف المعاني بأنها كالروح وأنَّ الألفاظ كالجسد[4]، ي مقاربة تومئ إلى أن براعة الجسد اللغوي لا يمكن قيامها دون حضور الروح،وأنَّ مصير الجسد هو الموت،

---

(١) عيون الأخبار: ١ / ٣٨.

(٢) نقد الشعر عند العرب: ١٢٨.

(٣) الموشح: ٢٦٦، وانظر أيضا منه: ٣٢٢.

(٤) انظر: عيار الشعر: ١٦، العمدة: ١ / ١٢٤، أبو تمام وأبو الطيب: ٢٠٢.

ومصير الروح هو الخلود، ولذا صرَّح ابن أبي الحديد بأنَّ " اللفظ الحسن بغير معنى كامرأة ميتة حسنة الصورة(١) ".

ويجيء ابن الأثير ليقرر أن المعاني أقوى عند العرب وأشرف قدراً من الألفاظ(٢)، وفي ذلك تصريح بالقيمة المقدمة للمعنى، ومن هنا انتشر في كتب البلاغة والنقد التحذير من أن تكون حركة المعنى خاضعة لحركة الألفاظ، لأنّ في "ذلك قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة، إذ كان الغرض الذي هو حكمة إنما هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة(٣) "، ولعل ذلك من الحس النقدي بالغ الدقة والوعي، حيث يتجاوز الناقد - أو هكذا يجب - الوقوف عند جماليات اللفظ وإهمال المعاني، ويتجاوز حتى الوقوف عند جماليات كل منهما منفردة، إلى التبصر في تراسل بعضهما ببعض، وكيف يبدأ النص من خلال معنى يحمله المبدع في ذاته، ثم يجتهد في صناعة نصه ونظمه، وفق الطريقة التي تكفل له الوصول إلى استيفائه ونقله من خلال اللغة إلى المتلقي، وكأنها حركة دائرية من المعنى إلى اللفظ إلى المعنى.

وحين نحاور عبدالقاهر في نظريته، نجده يقف موقف الرفض من المنحازين إلى اللفظ أو إلى المعنى على انفراد(٤)، ويصل إلى رأيه الذي تشكل في نظرية النظم، وأنّ جوهر الإبداع لا يتصل باللفظ المفرد، ولا بالمعنى الغفل، وإنما بالمعنى الذي يسكن في اللفظ أو بالوديعة المؤتمنة فيه كما يُعبّر الخطابي(٥)، وفي هذا الجهد ما يهزُّ الاقتناع الذي يسطره بعض النقاد حين يقولون بوجود سيطرة تراثية لجانب اللفظ، إذ نجد عبدالقاهر يُعلن النكير على من احتفل باللفظ وحده أو بالمعنى وحده، وهذا دالٌ على وجود الاتجاهين في وقت واحد، وأنها اتجاهات متناظرة، بل إنَّ بعضها ينمو ويحتدُّ من قبيل ردة الفعل التي يحملها الطرف الآخر، وهو التفسير الذي يقدمه

---

(١) الفلك الدائر: ٢٨١.

(٢) المثل السائر: ٢ / ٦٨ بتصرف، وانظر: الخصائص: ١ / ٢١٧، ٢٢٣، وانظر: البرهان في وجوه البيان: ١٦٣.

(٣) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٩٧، وانظر هذه الفكرة أيضاً عند الجاحظ في نص سبق الاستشهاد به (رسائل الجاحظ: ٣/ ٤٠)، وعند عبدالقاهر الجرجاني (أسرار البلاغة للجرجاني: ٧ ـ ٨).

(٤) انظر: دلائل الإعجاز: ٢٥١.

(٥) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٣٦.

عبدالقاهر لضرواة كل منهما[١]، فالجدل كبير والاتجاهات متقابلة، مما يوحي بالحراك الفكري حول هذه المسائل، ولا يغيب أنّ ذلك يعود إلى الصلة الوثيقة بالإعجاز القرآني.

ومما يكشف أهمية المعنى والوعي بقيمته أننا نجد منْ اشتهر بالعناية باللفظ كالآمدي، لا يُخفي أهمية المعنى، بل إنك تقرأ بعض نصوصه فتظن أنه من مناصري المعاني فقط، فقد صرح الآمدي أنَّ المعنى هو المقصد والمرمى والغرض[٢]، وأنه ضالة الشعراء وطلبتهم[٣]، وأنّ التقدمة لا تكون بالمعاني وحدها[٤]، مما يدلّ على احتفائه بهذين الركنين جميعاً.

ومهم أن يُقال: إنَّ كتب التراث تُقدم حشداً من الآراء التي إن أفردت عن سياقها فسوف تشكل تبايناً وارتباكاً في الوصول إلى الحقيقة، ولكنها إنْ فهمت داخل سياقاتها الدلالية وتضافر النصوص فسوف تلد نتيجة مهمة مؤداها ضرورة الوعي بأهمية كلا الطرفين، وأمَّا الآراء الصريحة في تفضيل طرف على آخر فلا شك أنَّ أصحابها وقعوا تحت سيطرة واقع أو رؤية معينة دفعتهم إلى تأييد هذا الطرف أو ذاك، وأمّا الصواب فإنه لا ثنائية بين اللفظ والمعنى، إذ يُشكلان جميعاً ثريا البلاغة[٥]، في مصطلح يمتلئ بالدلالات العميقة على أهمية العناية بهما، وأنَّ مرحلة من التعالق والتعانق يجب أن تتم بينهما، ولعل من مظاهر ذلك ما نراه من التأكيد على الصلة بينهما وتشبيهها بالصلة بين الجسد والروح[٦]، وأعتقد أنَّ في ذلك تعميقاً للصلة لا فصلاً بينهما، إذ لا قيمة لواحد دون الآخر، ولا تستطيع أن تقول بأولية لواحد منهما دون آخر.

❋❋❋❋❋

---

(١) انظر: دلائل الإعجاز: ٢٥٧.
(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٥١.
(٣) انظر: المرجع السابق: ١ / ٤٢٠.
(٤) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٤٧١.
(٥) انظر: شرح ديوان الحماسة: ١ / ٨.
(٦) انظر: عيار الشعر: ١٧، العمدة ١/ ١٢٤.

# الفصل الأول

## المآخذ الفكرية على معاني أبي تمام

- المبحث الأول : المآخذ الإسلامية.
- المبحث الثاني : المآخذ الاجتماعية.
- المبحث الثالث : المآخذ النفسية.
- المبحث الرابع : المآخذ على عدم مراعاة الحقيقة والواقع.





# المبحث الأول
# المآخذ الإسلامية

# المبحث الأول

## المآخذ الإسلامية

حين نأتي لتناول المعيار الديني في نقد النص الإبداعي نجد حضوره منتشراً في أغلب الكتب النقدية، وذلك باختلاف الطرائق والأساليب المنهجية في توظيفه، إذ إنَّ المتبصر في أعطاف النقد العربي لا ينكر هذه الظاهرة، حتى بلغت حداً وجدنا التتبع النقدي يصل إلى أن يلعن الناقد شاعراً[١]، وأنْ يحكم على آخر بالكفر[٢]، أو الإلحاد[٣]، وأن تقوم المباحث التأليفية في كفريات هذا الشاعر أو ذاك [٤]، وأنْ تتكاثر مآخذ المعاني من الناحية الخلقية والدينية.

ويقف الإيمانُ بوظيفة الشعر وراء هذه الظاهرة، حيث يغدو النص رسالة يودعها الشاعر مضامينه التي يرغب في إيصالها إلى المتلقي، وحينها يتم النظر إلى القصيدة بوصفها ابناً شرعياً لمنشئها، وتحمل رؤيته، ومن ثمّ تُدار الأحكام النقدية وفقاً لهذه الرؤية، ولئن فرغ النقد العربي مبكراً - في الحكم بالشاعرية - من الفصل بين الأدب من جهة والدين والأخلاق من جهة أخرى[٥]؛ فإنَّ هناك منْ يُخطئ حين يظن أنّ النقد لم يقدم آراءه للجانب الديني وللمعنى بشكل عام، بل الصواب أنَّ هناك تياراً منه قد عُني بذلك، وعقد رابطة قوية بين المضامين المنحرفة وأثرها في المتلقي[٦]، ولم تكن كلُّ الاحتمالات الدلالية الجمالية للأخطاء في المعنى الديني - أحياناً - مانعة من ظهور هذا المعيار والاعتناء به.

ولقد حضر هذا المعيار في النص النقدي الذي يحفُّ بمعاني أبي تمام، ولكنَّ الملاحظة الأولى التي نسجلها هنا، هي أنَّ هذا الحضور لم يكن كبيراً، إذ إنَّ أبا

(١) انظر: الموشح: ٢٦٤.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٢٦١.
(٣) انظر: تمام المتون: ٢٠٨.
(٤) أفرد مهلهل بن يموت في كتابه: (سرقات أبي نواس) حيزاً لكفرياته.
(٥) انظر: نظرية النقد العربي: ١٤، نقد الشعر عند العرب: ١٢٠، قضية عمود الشعر: ١٩٢.
(٦) انظر: أبو تمام وأبو الطيب: ٢٠٢.

تمام بوجه عام ممن تلقته العصور بالقبول العام، ولم يحمل نصُّه مخالفات ظاهرة، وهو محل سؤال سأجتهد في الإجابة عنه لاحقاً إن شاء الله.

واللافت هنا هو أنَّه على قلة المؤاخذات الإسلامية التي نقلها لنا التراث حول معاني أبي تمام، فإنَّ الدرس النقدي النظري حوله كان من الميادين المهمة التي احتدم فيها النقد حول قضية الصلة بين الشعر والدين والخلق ! وذلك على لسان الصولي في مقولته الذائعة : "وقد ادعى قوم عليه الكفر بل حققوه، وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفراً ينقص من شعرٍ، ولا أن إيماناً يزيد فيه[1] "، فإيمان الشاعر أو كفره لا يقضيان بجودة شعره من حيث اللغة والأداء، فكيف خَفَت صوت المؤاخذات الدينية التطبيقية حول المعنى في أبيات أبي تمام حتى أصبحت نادرة، وفي الوقت نفسه جاءت هذه الرؤية النقدية التنظيرية التي يوردها الصولي ؟ وإذا كان هذا النص قد يوحي إلى بعضهم أنَّ هناك أقوالاً تقدح في معانيه الشعرية ولكنها فقدت، فإنَّ ما أظنّه التفسير الأقرب إلى ذلك، ما ينقله بعض الباحثين من حداثة إسلامه[2]، ومن هنا ظهرت هذه التهمة، وقد تم دفن هذا المأخذ الكبير وتفنيده في بداياته، ولعل دليل ذلك ينبع من أنَّنا لا نجد إشارة إلى القول بكفره في العصور المتأخرة، بل إنَّ ناقل هذه التهمة والرادَّ عليها هو واحد من أكبر مناصريه، وهو الصولي.

وقد انصرفت أغلب المآخذ الإسلامية إلى شخص أبي تمام وسلوكه وحياته خارج نصه الشعري، وغابت - أو كادت - في الحديث الموجّه إلى معانيه الشعرية، ولعل من الأقوال التي تمثل هذا الجانب هو ما يرويه الصولي عن أحدهم " قال : دخلت على أبي تمام وهو يعمل شعراً، وبين يديه شعر أبي نواس ومسلم، فقلت : ما هذا ؟ قال : اللات والعزى، وأنا أعبدهما من دون الله مذ ثلاثون سنةً[3] "، أو

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٧٢.

(٢) انظر: أبو تمام شاعر الخليفة: ١١، ١٤، ٢٣.

(٣) أخبار أبي تمام: ١٧٣، وقد روى ابن المعتز هذه الحادثة بقوله: " أعبدهما منذ عشرين سنة " (طبقات الشعراء: ٢٨٤)، ورواها الأصفهاني من دون أن يذكر عدداً (الأغاني: ١٩ / ٥٢ . ٥٣)، وهو اختلاف يحمل إشارة إلى أنه يُقصد من الواقعة تأكيد الانصراف إلى شعر =

اتهامه برقة الدين وترك الصلاة - كما يقول المعري - وأنه " ما أمسك من الدين بزمام[١] "، ولقد ظهر أنَّ الدفاع عن أبي تمام يسير وفق هذا المنهج، فجاءت الإشادة بالجانب الشخصي الراقي من أبي تمام، حيث نجد علي بن الجهم يرد تهجم دعبل على أبي تمام وطعنه عليه، ويُشير إلى أنّ أبا تمام أفضل منه ديناً وشعراً[٢]، وهو ما يصنعه ابن كثير والذهبي[٣]، فالثناء على دينه حاضر عند الشعراء وغيرهم، باعتبارها تُعلن عن جانب الخير في الشخصية المدروسة.

وسوف أجتهد في بيان المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام من الوجهة الإسلامية، ويُعنى بها تلك الملاحظات التي نقدت البيت الشعري بسبب مساسه بالدين من قريب أو من بعيد، وهي مآخذ تفاوت النقاد في التنبيه عليها.

ولا شك أنَّ نقد الشعر إسلامياً يُمثِّل قيمة معرفية مهمة في تراثنا، ولئن كانت لا تعد نظرية متكاملة عند بعضهم، فإن نصوصها المتناثرة في تراثنا ترفع من شأنها، وتدفع بها لتكون وراء طائفة من الأحكام النقدية، وإذا كان ذلك يقال عن تراثنا، فإنّ درس المعنى الشعري أو الأدبي بشكل عام من خلال المعيار العقدي عام وتخضع له الحضارات كلها[٤]، فالناقد الذي يتناغم مع معتقداته ويرفع من شأنها، هو ناقد يحضر باستمرار، ولئن لم يكن مرحّباً به عند الجماليين، فإنَّه يأتي بشفيع أقوى أثراً وهو الحس الديني، فيقبله نقاد المعنى.

ويمكن هنا تقسيم المآخذ الإسلامية إلى ما يلي :

---

= أبي نواس ومسلم، بالإضافة إلى ما يمكن قوله من أنَّ الرفع جاء على الخبرية، وأما الخفض فعلى الجر (انظر: كتاب معاني الحروف للرماني: ١٠٣، الجنى الداني: ٥٠٠)، وقد قال المالقي متحدثاً عن مذ: إن دخلت على زمان ماض فالخفض لها فيه قليل، والباب الكثير الرفع فهي حينئذ اسم (انظر: رصف المباني: ٣٨٦).

(١) رسالة الغفران: ٣٠٠.

(٢) تاريخ بغداد: ٨ / ٢٤٥.

(٣) انظر: البداية والنهاية: ١٠ / ٣٠٠، سير أعلام النبلاء: ١١ / ٦٤.

(٤) انظر: مناهج النقد الأدبي لإنريك إمبرت: ٢٠٤.

ا) المعاني الصادمة للحس الديني:

ففي بيت أبي تمام الذي يجيء في غرض المديح، نجده يتجه إلى تصوير حالة الحمد والشكر التي يدين بها لممدوحه فيقول:

سأحمد نصراً ما حييتُ وإنَّني  لأعلمُ أن قد جلَّ نصرٌ عنِ الحمدِ[1]

نجد الآمدي يتوقف أمام هذا البيت ليؤاخذ المعنى الذي تضمَّنه، وذلك حفاظاً من الناقد على حمى العقيدة، لأنّ الشاعر " رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده إليه بأن يذكروه به، وينسبوه إليه، وافتتح فرقانه في أول سورةٍ بذكره، وحث عليه. وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم من رفع أحداً عن أن يحمد، ولا من استقل الحمد للممدوح[2] "، والملاحظ هنا أنَّ الناقد يؤاخذ الشاعر على تنزيه ممدوحه عن الحمد، ويأتي الناقدُ إلى هذا المأخذ من باب المقايسة مع حال العرب، وهو ما يؤكد انشداد الآمدي المستمر إلى العرف العربي، ورغبته في عدم الخروج على ما هو متعارف عليه ومعتاد في كلام العرب، ولذا لم نجده يستشهد بنص من القرآن أو السنة، وإنما كان يستشهد بواقع اللغة وحال الشعراء معها ليُقدم مأخذه العقدي !.

ومما يؤكد قيام هذا النقد على الاحتفاء بالنزاهة العقدية ما نراه عند العسكري حين رأى أنَّ أبا تمام " قد رفع الممدوحَ عن الحمد الذي رضيه اللهُ جل وعزّ لنفسه، وندب عبادَه لذكره ونسبه إليه، وافتتح به كتابه. وقد قال الأول: الزيادة في الحدّ نقصان، ولم نعرف أحداً رفع أحداً عن الحمد، ولا منْ استقلَّ الحمد للممدوح[3] "، فالعسكري يُكرّر رأي الآمدي ويشير إلى أنَّ الزيادة في الحد نقصان، فالشاعر حين أراد أن يعلو بمديحه وصل حدّ الزيادة وخرج عن المقبول، وهو بذلك قد ركب مركباً في المديح لا يليق إلا بالله سبحانه، وهي عبارة نقدية تحمل مع أختها الآمدية تفريقاً بين منهجين، أحدهما وصاحبُه هو العسكري يبيح المبالغة والتوسع فيها، ويُقدمه في بيت أبي تمام كاحتمال قائم، ولكنه يرى أنه بالغ في ذلك وتجاوز

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٦٦.

(٢) الموازنة: ١ / ٢٠٧.

(٣) كتاب الصناعتين: ١٢٤.

الحد، وأما الآخر وهو الآمدي فإنه يرتبط بما تواضع عليه سابقوه من أعراف تعبيرية، ويتنازل عن التأويل الجمالي في سبيل الحيطة والنزاهة العقدية، وكأنه يرى أنَّ المسوّغ العقدي كافٍ لإلغاء أو لتأجيل البحث الجمالي والاحتشاد لنقد المعنى من وجهة دينية فقط، ولذلك لم نجد جهد الآمدي في تحليله هذا البيت يتجاوز الإشارة إلى الخطأ العقدي.

ويتكرر الموقف نفسه عند ناقد آخر، ففي بيت أبي تمام:

ألا لا يمدّ الدهر كفّاً بسيِّئٍ إلى مجتدي نصرٍ فتقطعْ من الزَنْدِ[١]

نجد المأخذ يتجه إلى ملاحظة التجاوز في المديح[٢]، وأنه في هذا البيت وغيره قد جعل "للدهر أخدعاً، ويداً تقطع من الزند، وكأنه يُصرع، وجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويبتسم، وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق[٣]"، وإذا كنا ندرك أنّ فن المديح قائم على المبالغة وأنْ تجعل من الممدوح مرحلة تسبق المعتاد والمعروف في حال البشر، وذلك" بما يخرجه عن أن يكون له فيه مشبهٌ أو نظير[٤]" كما يقول الآمدي، ويبدو أنَّ الذود عن جانب العقيدة هو الذي ولّد هذه الملاحظة، فالمأخذ هنا متصل بالموقف الشرعي من الغلو في المديح، وأن المنهج في المديح هو الاقتصاد، وقد كان النفور النقدي هنا متصلاً بالرفض الشرعي للمبالغة في المديح، وأنه نوع من قطع الأعناق، وذلك لما قد يورثه في الممدوح من الزهو والكبر، ولأن المتفضِّل الحقيقي هو الله ﷻ، فالمبالغة في المديح واستخدام الألفاظ ذات الدلالة الشرعية ونسبتها إلى البشر مرفوض شرعياً ونقدياً[٥]، فحين غلا الشاعر في ثنائه هنا وقف له الناقد وأشهر أمامه هذا المعيار.

وقد أكثر الشعراء من الحديث عن الدهر، حتى قال المرزوقي عنه: إنَّ " الشعراء مولعة بذمِّه[٦] "، وهو ما يوحي بأنّ الشعراء يُسقطون على الدهر

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٦٤.
(٢) انظر: الموشح: ٢٨٠.
(٣) الموازنة: ١ / ٢٦٥.
(٤) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٧١.
(٥) انظر الرؤية الشرعية لغرض المديح في كتاب النظرة النبوية في نقد الشعر: ٤٨.
(٦) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: ٢ / ٨٤.

أحاسيسهم، ويقيمونه معادلاً موضوعياً لهمومهم، ومتنفساً يُسندون إليه التبِعة، وهو موقف من الزمن بشكل عام، يقال ذلك على سبيل التخفيف من حدة الموقف الديني تجاه ذم الدهر، وأنه قد يجيء على سبيل الرمز والتجوز الدلالي، ولكنَّ الناقد حين أعلن هذا المأخذ ولم يتوقف أمام الإمكانية المجازية للفظ فإنه كان أكثر اهتماماً بالرؤية الدينية والمحافظة على سلامتها من اهتمامه بالرؤى المجازية.

ويعقد الدكتور إحسان عباس عُلقة دقيقة بين موقف الآمدي من استعارات أبي تمام وبين الموقف الديني العام الذي يستبطنه، فيقول : " إني لأحس أنّ وراء بعض أحكام الآمدي أثراً دينياً، فأكثر استعارات أبي تمام التي يجدها الآمدي غثّة، إنما تتعلق بالدهر والزمان، وربما ارتبط هذا - شعورياً أو لا شعورياً - بما يروى في الأثر (لا تسبوا الدهر)[١] "، ولئن كانت ملاحظة الدكتور إحسان عميقة وتجتهد في لمّ المتفرق من صورة مآخذ الآمدي لاستعارات أبي تمام، فإني لا أحسبها تطّرد على أغلب أو أكثر استعارات أبي تمام، وذلك لأنَّ استعاراته كثيرة، وما عابه الآمدي منها كثير ولا ينحصر أو يكثر في هذا الحيز من الاستعارة.

وها هو ابن رشيق، يقدم ملاحظته النقدية ملتزماً المعيار الإسلامي من دون أن يُقدم - في رأيي - دليلاً على ذلك، فهو حين يتناول الاستعارة في قول أبي تمام :

من بعد ما أشَّبوها واثقين بها　　　والله مفتاحُ باب المعقل الأشبِ[٢]

فيقول : " فجعل الله - تعالى اسمه - مفتاحاً، وأي طائل في هذه الاستعارة مع ما فيها من البشاعة والشناعة !!؟ وإن كنا نعلم أنما أراد أمر الله وقضاءه[٣] "، فهو يؤكد معرفته بأسلوب الشاعر وأنَّ معانيه متصلة بالاستعارة، ولكنَّه يرى فيها الشناعة والبشاعة، وهما لفظان ينمّان على ذوق وتأمل، ويحملان حكماً نقدياً موحياً، ممّا يؤكد على الاتجاه الإسلامي، ولذا لم تُعْجِبْ ابنَ رشيق هذه الاستعارة في سبيل المحافظة على الوقار الواجب اتّباعه مع جناب الله ﷻ، ولئن كانت هذه القيمة النقدية التي اتجه نحوها ابن رشيق جديراً بالناقد الاحتفاء بها، فإن هذه الاستعارة لم

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٧٠، والحديث في صحيح مسلم برقم ٢٢٤٦.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٦٠، وفيه أن أشبّوها بمعنى صعّبوا أمرها.
(٣) العمدة: ١ / ٢٧٣.

تشفع للتساهل الذي لحظه ابن رشيق، والذي أظنه مهماً هنا أنَّ يتمَّ التحفظ تجاه تهوينه من قيمة الفن البلاغي في هذا البيت وهو الاستعارة، لأنَّ التأمل في سياق البيت - كما أرى - سوف يفضي بنا إلى التقاط الامتلاء الدلالي الذي تُشعُّه لفظة (مفتاح)، بوصفها رمزاً يحمل في إهابه إشارات الملكية والتصرف من جهة وإشارات الانفراج والانفتاح من جهة أخرى، ويتضح شيءٌ من جمال هذه اللفظة حين نرى الصورة المقابلة للعدو، وأنهم حين بذلوا جهدهم في تحصين أنفسهم أصبحوا واثقين بمنعتهم، فليسوا في حيطة وباب فحسب ! وإنما تحولت حصانتهم لتُصبح معقلاً يزداد مع طول التأمل والمشاكسة له ثباتاً، ولا يستطيع منْ يريد اقتحامه أو أنْ يعالج قوته وصرامته من أن يُفلح، ومن هنا أراد أبو تمام في بيته الشعري هذا أنْ ينسف تحصينهم وبأسلوب أسهل ما يكون عليهم وأكثر هواناً على العدو، ومن ثَمَّ لجأ إلى تصوير الغزو بأنه أشبه بفتح هذا الباب لا غير، وبأنَّ حصانة العدو قد منعته بجدارة ولكنَّها مَنَعَةٌ من البشر الذي تُحرجه مثل هذه الوسائل، أما ربّ البشر فلا، وقد حمل اسم الجلالة الشريف في هذا الشطر الشعري دلالة الإيمان الذي يُكنه هذا الجيش بربه، وصدْق اللجأ الذي أبدوه إلى خالقهم، فكانت هذه الأمور مفاتيح يستخدمها المسلم في تيسير أموره، بالإضافة إلى ما نجده من الاستخدام الشرعي لهذا المعنى، فعن أنس رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ : [إنَّ من الناس مفاتيح للخير مغاليق للشر، ومن الناس مفاتيح للشر مغاليق للخير، فطوبى لمن جعل الله مفتاح الخير على يديه، وويل لمن جعل مفتاح الشر على يديه][1].

ويبدو هنا أنَّ الوازع الديني والحماسة الشرعية هما اللذان حرَّكا موقف ابن رشيق النقدي لينحو هذا المنحى من التحليل، ولعل الرواية الأخرى التي ترد في بعض نسخ الديوان لهذا البيت بقوله: فتَّاح[2]، قد وعت هذه الرؤية النقدية التي تسعى إلى تنزيه الله سبحانه وتعالى، فلم يعد موصوفاً بأنه مفتاح، وإنما هو من خلال صيغة المبالغة: فتَّاح، وأرى أنها صيغة بقدر ما تُخفف من المأخذ العقدي وفق هذه الرؤية؛ فإنها تُخفف الجرعة الجمالية فيه.

---

(١) وقد حسنه الألباني. انظر: كتاب السنة لابن أبي عاصم، رقم الحديث ٢٩٧.

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٦٠.

ومن الأبيات التي يتضح فيها المأخذ الشرعي قول أبي تمام :

رضيتُ وهل أرضى إذا كان مُسخطي　　　من الأمر ما فيه رضا من له الأمرُ[١]

إذ يقول الآمدي : " إنما هو نفيٌ للرضا، فصار المعنى ولست أرضى ؛ إذا كان الذي يسخطني ما فيه رضا من له الأمر : أي رضا الله تعالى، وهذا خطأ منه فاحش[٢]"، ويوافقه أبو هلال العسكري[٣].

وأجد أن الناقد في هذه الشواهد ينطلق من المرجعية الشرعية، ويستخدم بعضاً من الوسائل الدينية، ولكنّه حين أغفل الوسيلة الأهم، وهي الشاهد الشرعي والاستدلال على آرائه بالنص الديني الذي يدعم أحكامه ويُقويها ؛ فإنه قام بما يهزُّ الاقتناع بصواب هذه الآراء من جهة دينية بحتة، أو الاتفاق الديني حولها، ومعنى ذلك أنها أحكام تقع خارج حيز التحريم، وممكن أن يتمّ حملها على النزاهة والحرص على صحة الصلة والعلاقة بالله سبحانه وتعالى، ولقد كان دليل ذلك ونتيجته هو ما رأيناه من غياب الشاهد والتحليل، ومن ثمَّ الاختلاف في درجة المؤاخذة التي يُبديها النقاد لهذا المأخذ أو ذاك، و ما يتضح أيضاً في الوقوف وعدمه الذي مارسه النقاد عند بعض الأبيات.

وتبدو الرؤية الإسلامية في تعليق الصولي على قول أبي تمام :

إنَّ قلبي لكم لكالكبد الحَرَّ　　　ى وقلبي لغيركم كالقلوبِ[٤]

حيث يرى أنَّ هذا البيت أولى له أن يكون في مديح آل الرسول ﷺ والتفجع لما نالهم، ليكون أشعر الناس[٥]، ومثله ما ينقله الصولي عن ابن أبي دؤاد حين قال

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٧١، ويقول الشنتمري: رضيت بما قدر الله تعالى عليّ من الخيبة والفقر، وهل رضاي بما أسخطني من الأمر إلا على رغم مني وتسليم للقدر، وإن كان في ذلك الأمر المسخط رضى من له الأمر كله (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٢٢٣).

(٢) الموازنة: ١ / ٢١٢.

(٣) انظر: كتاب الصناعتين: ١٢٦.

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ١٢٥.

(٥) أخبار أبي تمام: ٢٠٩، ونسبه ابن المستوفي إلى بعض الحواشي (النظام: ٢/ ١٦١).

لأبي تمام: " إن لك أبياتاً أُنشدتُها لو قلتها زاهداً أو معتبراً أو حاضاً على طاعة الله جل وعز لكنت قد أحسنت[١] "، وهما تعليقان يكشفان عن الإعجاب الكبير الذي احتلّته الأبيات في ذائقة ابن أبي دؤاد والصولي، ولكنهما لمحا في معانيها سمواً بالممدوح ومبالغة في توصيفه وتنزيهه، حتى دفعهما ذلك إلى الرغبة في تحول المدح من آل وهب المعنيين بالقصيدة إلى آل الرسول ﷺ ليكتمل لهذا البيت الشرف، وتحوّل الأبيات الوصفية إلى أبيات تتخصص في المضمون الديني كالزهد والاعتبار والحض على العبادة والطاعة، وهو تحوّل قيمي ومعنوي يسعيان إليه، ولاشك أنّ هذا النقد يأتي متناغماً مع الحس الديني الذي يرى إقصاء المديح المبالغ فيه من حيز البشر العاديين.

ورأى دارسو أبي تمام خللاً معنوياً يتضح في استخدامه كلمة (زنًى) إحدى روايات قوله:

لـو كـان كـلّـفـهـا عُـبَـيـدٌ حـاجـةً    يومـاً لأُنـسـيَ شَدقَماً وجَديـلا[٢]

ولعل منهج رواية هذا البيت يعدّ مدخلاً مهماً لمعالجة المعنى فيه، فالمعري يذكر أنّ رواية البيت مختلف فيها، "وكان الناس ينشدون أول الأمر (لزنًى شدقماً وجديلاً)، فاستضعفوا هذه الكلمة لأنها عامية، فغيرت بغيرها[٣] "، فالتغيير الجاري في هذا البيت هو اجتهاد من المتلقي المجهول (الناس) كما هي عبارة أبي العلاء، والتغيير تمَّ بناء على موقف معنوي، إذ إنَّ عامية الكلمة لا تعني عدم فصاحتها كما هو معلوم، وإنما هي كلمة يُستنكف منها للحقل الدلالي الذي تنتمي إليه، فأصبح معنى البيت أنَّ عبيداً لو كلَّف هذه الناقة حاجة لرأى من نشاطها وقوتها في السير ما يوجب انحطاط شأن الفحلين النجيبين: شدقم وجديل، وذلك من خلال وصفهما بالفعل السابق، وهو الزنا، وكأنّه تشكيك من الشاعر بسلامة الأصل وقوة النسب.

وإذا كان ابن سنان قد اكتفى بإطلاق عبارة عامة فضفاضة لا تمسك من خلالها مأخذاً علمياً سوى تقبيح الكلمة فقط[٤] ؛ فإنَّ غيره حاول أن يضمّ إلى النقد الخلقي

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٤٦.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٦٩.

(٣) المرجع السابق: ٣ / ٦٩ . ٧٠.

(٤) انظر: سر الفصاحة: ٦٥.

شيئاً من النقد الفني العام الذي يؤكد من خلاله صحة موقفه من هذه الكلمة، فالآمدي يرى في الكلمة - أولاً - غاية ما يكون من سخف المعنى وركاكته، وذلك لأنَّها من ألفاظ الجهال والصبيان، ويقول: " أتراه كان يقول لهما: يا زانيين، أو يا بني الزانيين[١] "، وهي ملاحظة منه لما تكتنـزه هذه الكلمة من دلالة معنوية تدعوه إلى التوقف عندها ورفضها، ثم ينتقل بعد ذلك إلى فحص الكلمة وسياقها فنياً، فيرى أنَّ البيت بتضمنه لهذه الكلمة يحمل تناقضاً دلالياً، إذ كيف يذكر قبلها الحث على القناعة والقعود عن الحركة، ثم يأتي هنا ليُشير إلى السرعة والنجابة[٢]، ومن هنا فما زال نقد الكلمة عند الآمدي متجهاً بدرجة أكبر إلى الجانب الخلقي، وجاءت المآخذ الفنية والمعنوية على البيت كاملاً لتدعيم هذا الاتجاه وتقويمه.

واللافت هنا أنَّ الآمدي في قراءته النقدية لهذا البيت لم يمنح حرف (لو) الذي يفتتح به أبو تمام بيته أدنى اهتمام، ومعلوم أنّ لهذا الحرف الدال على الامتناع أثره في معنى البيت كاملاً، يقال ذلك لأنَّنا رأينا الآمدي لا يَغفل عن دلالة هذا الحرف في أبيات أخرى لأبي تمام، ويستدرك أحياناً في مؤاخذاته لمعاني أبي تمام بأنها قد تُقبل لو شُفعت بهذا الحرف[٣]، فـ (لو) حرف امتناع الامتناع، أي امتناع الجواب لامتناع الشرط[٤]، وهذا دالٌ على أنَّ الشرط في بيت أبي تمام لم يتحقق، ولم يتمثّل في الواقع، ومن ثَمّ فإنَّ النقد الذي وجّه إلى كلمة (زنّى)، هو انتقاد لمعنى صوري لم يتحقق في الجواب، وذلك لعدم تحقق الشرط في بدايته، وهو ما يمكن أن يُستدعى لتخفيف جرعة النقد الموجّه إلى هذا المعنى.

وأمَّا القاضي الجرجاني فلم يبتعد عن عمومية ابن سنان، ولكنه أضاف إلى رأيه في سقوط هذه اللفظة وقبحها أنَّها أقلُّ مناسبة للمعنى، فلا " لفظة أسقط من زنّى، وأقل مناسبة للمعنى[٥] "، وما يلفتنا في رأيه هو أنَّه لم ينف مناسبتها للمعنى مطلقاً،

---

(١) الموازنة: ٢ / ٢٤٧، وانظر: ديوان أبي تمام: ٣ / ٧٠.

(٢) انظر: الموازنة: ٢ / ٢٤٧.

(٣) انظر: المرجع السابق: ١ / ٢٠٨.

(٤) انظر: الإبانة في اللغة العربية: ٤ / ١٨٨، الدليل اللغوي العام: ٢٤١، وقد أجاز بعض البلاغيين في باب المبالغة الإغراقَ إذا اقترن بكاد أو كأنّ أو لو (العمدة: ٢/ ٦٤، كتاب الصناعتين: ٣٦٣).

(٥) انظر: الوساطة: ٦٧.

وإنما يجتهد في فحص درجة المناسبة التي تقوم بها كل كلمة للمعنى العام الذي يشغل الشاعر في قصيدته، وهي مرحلة متقدمة من النقد، الذي يُعنى بملاحظة التواؤم بين الكلمة والغرض العام للقصيدة، وقد خرج من خلال هذا المعيار أنَّ الكلمة لا تليق بالسياق الذي جاءت فيه، وأنَّ هناك كلمات أكثر مناسبة منها، ولكنّ الشاعر لم يقلها! ولم يتجاوز الجرجاني للبحث في الاختيارات التي كانت بين يدي الشاعر، ويتساءل عن أسباب عدوله عنها إلى هذه اللفظة التي تتفق العقول على كراهتها ككلمة مجردة، ولكنَّ الاتفاق يضعف عندما تدخل في نسيج آخر، إذ إنّ الكلمات كالعصا السحرية سرعان ما تتحول دلالاتها إلى اتجاهات أخرى حينما تنشأ بينها علاقات أخرى، وتبقى الإشارة الخلقية في نقد الجرجاني هنا هي التنبيه على أنّ الكلمة ساقطة خلقياً.

وقد يقال بوجود موقف رافض لبعض الألفاظ التي اكتسبت مناخاً مستقبحاً بسبب ما تسرب إليها من الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه، فكلمة (زنّى) والفعل الذي تشير إليه ممَّا يصدم الذوق وتأباه الفطر، ولذا أقول: إنَّ توظيف الكلمة - أيّاً كانت - في سياقاتها وطريقة التركيب قد ينقل الكلمة من حيز الرفض إلى حيز القبول، ولعل اللافت في تحليل هذه اللفظة في هذا البيت هو غياب هذا المنهج في الجهد النقدي الذي بُذل لدراستها، فلم نجد محاولة عميقة لعقد الصلة بين ورود هذه الكلمة والسياق العام للقصيدة، ومن ثم فحص الأثر المعنوي لها، وإنما نجد المبالغة في نثر المعنى وإطلاقه من أسر العروض، ولم يكن ذلك من أجل الاقتراب منه وسبْر جوانب التألق أو الإخفاق، وإنما قام هذا الجهد من أجل تسويغ الرفض، فجاء في الموشح: " ما معنى تزنية ناقة أو جمل أو بهيمة؟[1] "، ولا أعتقد أن اللغة الشعرية لأبي تمام ولا غيره تُعالج بمثل هذه المنهج الذي يحاكم المعنى إلى دلالته الوضعية الحقيقية ويغفل عن الانزياحات والمجازات الدلالية، ولا أظنُّ متلقياً يستمع هذه الأحكام النقدية إلا ويتشرب الموقف نفسه، وذلك لأنَّ تقديم المعنى بهذه الصورة سوف يوحي بالحكم مسبقاً، فإنّ الشاعر إن كان يريد المعنى الحقيقي لتزنية الناقة أو الجمل أو أن يقول لهما: يا زانيين!! فلا بد أن نرفض هذا المعنى ونتجانف منه، ولكنّ الشاعر قام بالبناء الفني لهذا اللفظ داخل سياق جديد.

---

(١) الموشح: ٢٨١.

وأغلب النقد الذي وجّه إلى هذا البيت لم يُتح للمتلقي فرصة لتحرير موضع النزاع ومن ثم رؤية السياق العام للقصيدة، ولذا فسوف يصدر المتلقي أحكاماً عامة وفضفاضة وغير معللة كما فعل ابن سنان، مع اليقين الكامل بأنَّ مثل هذه المعاني النثرية التي جاءت في الموازنة والموشح لم تكن هي مقصود أبي تمام في شعره، وإنما كان يُقدم هذه الكلمة في سياق القصيدة العام والتراسل بين الألفاظ والمعاني الذي يملؤها، ولعل اجتهاد الصولي النقدي كان أقرب إلى روح النقد، وذلك حينما حاكمها باعتبارها استعارة قبيحة[١]، فهو يقيم نقده وفق وسائله البلاغية ومنها يرفض هذه الكلمة أو تلك.

يقال ما مضى مع أننا وجدنا اجتهادات أخرى في قبول هذه الكلمة، فالأعلم الشنتمري يقوم بدرس البيت بلاغياً، ويشير إلى معانيه ولم ير فيها ما يؤاخذه[٢]! وهو ما يُثير السؤال حول التفاوت في تقويم المآخذ الخلقية وفحصها، وأنَّ ثقافة أوبيئة أخرى قد تتقبّل ما لم تتقبله غيرها.

ويقف الآمدي أمام قول أبي تمام:

وقالت: نكاح الحبِّ يفسدُ شكله     وكم نكحوا حبّاً وليس بفاسدِ[٣]

فيرى أنها أبيات سخيفة المعنى، وأنه جاء فيها بكل قبح، وأنّ غاية السخف والحمق ما يذكره من التماسه الفاحشة من المرأة ومناظرته عليها[٤]، فالآمدي هنا يجتهد في محاكمة المعنى إلى الواقع، ويشير إلى أنَّ التعامل مع المرأة له أسلوبه الرقيق، وهو ما يُفترض اتخاذه والتطبع به في طريقة الاقتراب من المرأة، ولذا فهو يرى أنَّ الشاعر في صنيعه هذا لم يُراع أصول الذوق، وإنما أراد أن يظهر حبه فتعهر، ولعل الفصل بين وصف مشاعر العشق وبين اللهو والعبث يحتاج إلى دقة وحساسية، ولم يستطع أبو تمام أنْ يُفصح عن حبِّه من دون أن يخرق جانب العفة ومراعاة الذوق مع الحبيبة، وهو مع ذلك قد وقع في مفارقة كُبرى، فهو يقف على المعاهد في بداية قصيدته، ويصف ما به من الهم والحزن والجوى، ومنْ يقول مثل

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٧٠، هامش رقم ١.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٢ / ٢٧٨.
(٣) المرجع السابق: ٢ / ٧١.
(٤) الموازنة: ٢ / ١٢٧ ـ ١٢٨، بتصرف.

هذا " فإنه لا يقول بعد ذلك كله: إنه كان التمس من المرأة الفاحشة، وناظرها عليها، وغضب من منعها إياه[١] "، ولذا رفض الآمدي هذا المعنى، لأنَّ السياق العام للقصيدة يتجه إلى الوفاء وتذكّر المرابع الجميلة واللقاءات والوعود الصافية، وهو ما يتعارض مع الفحش الذي جاء في هذا البيت.

ويتحفظ ابن المستوفي على ما توحي به بعض المعاني من دلالة لا تتفق وسلامة الخلق والدين، ولذا فهو أمام قول أبي تمام:

قالت - وقد أَعلقتُ كفّي كفَّها- : حلّاً وما كلُّ الحلال بطيِّبِ[٢]

فيقول: " هذا يدلّ عليه أن لو قال: (حلاً طيباً)، فأما إذا لم يقل، أوهم أن ما بذلته له من الحلال غير طيب[٣] ".

ويحضر الموقف الإسلامي في نقد معاني أبي تمام عند الجرجاني لمعنى أبي تمام في قوله:

لو أَنَّ أسباب العفاف بلا تُقىً نفعت لقد نفعت إذاً إبليسا[٤]

وهي قصيدة جاءت في مديح أبي المغيث موسى بن إبراهيم[٥]، وتواترت الصفات الباذخة المديح والمليئة بالمضامين العالية، ولكنّ المأخذ تجلى حين أراد أبو تمام توصيف قيم الطلاقة والندى والعفة عن الحرام، فصوّر رغبة الرعية في الصفات الأولى ونفورهم من عفته بوصفها تأخذ - ربما - وجهاً آخر وهو تقليل العطاء أو منعه، ولذا قال قبل هذا البيت:

إنَّ الطلاقة والندى خيرٌ لهم من عفَّةٍ جمست عليك جُموسا[٦]

ولذا فقد وجه القاضي الجرجاني نقده إلى معنى هذا البيت، ورأى فيها نوعاً من

---

(١) الموازنة: ٢ / ١٢٨.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٩٥.
(٣) النظام: ٢ / ١١٠.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٧٢.
(٥) المرجع السابق: ٢ / ٢٦٢.
(٦) المرجع السابق: ٢ / ٢٧٢، والجُمُوس هو الجمود (انظر: أساس البلاغة، المعجم الوسيط، مادة جمس).

عدم اللياقة مع الممدوح، " فليتَ شعري عنه لو أراد هجوه، وقصد الغضّ منه، هل كان يزيد على أن يذم عفّته، ويصفها بالجموس والجمود، وهما من صفات البرد والثقل، ثم يختم الأمر بأن يضرب له إبليس مثلاً، ويقيمه بإزائه كُفُواً[١] "، فتوظيف العفة هنا لم يكن موفقاً، حيث أسقط ظلالاً أخلاقيةً فجة، فعاد مديحه هجاء، وكان من أقبح الهجاء وذلك حين ذم العفة وانتقصها، ولعل انصراف الجرجاني عن تأمل حرف (لو) وأثره في محاصرة المبالغة، يعود إلى أنَّ أثر (لو) مقبول خارج نطاق المديح، فالمعاني اللائقة للممدوح لا يجب أن تخضع للتأويل والاعتساف، بل الواجب أن تكون معاني المديح صريحة في مجالها، وألا تخترقها شُبهة الهجاء.

### ٢) الإعتراض على الرواية:

يبرز الاتجاه الإسلامي الديني في مستوى آخر، وهو الرواية الشعرية، حيث نجد أنَّ الناقد في تعامله مع روايات البيت الشعري يستصحب اتجاهه الديني في اختياراته منها، وهو ما نجده في بيت أبي تمام:

فتح الفتوح تعالى أن يحيط بهِ ... نظمٌ مِن الشعر أو نثرٌ من الخطبِ[٢]

إذ نجد أبا العلاء المعري يكره رواية البيت هكذا، ويرى أنَّ لفظة (تعالى) لا تقع إلا في الثناء على الله تعالى[٣]، فحين كانت هذه اللفظة مما نستخدمها في ثنائنا على الله، ارتفع موقف الناقد إلى مستوى الكراهة لتوظيفها في سياق آخر، مع أنَّ الغرض العام في القصيدة متصل بالرؤية الدينية وهو فتح عمورية، ويلاحظ هنا أنَّ الناقد المُستهجن لصنيع أبي تمام هو أبو العلاء، وهو الذي يحمل صفة الشاعرية بمستوى أعمق من صفة الناقد، ومع ذلك ظهر احتفاؤه بالمعنى وبالدلالة العقدية في الأبيات الشعرية واستشعار الحساسية الدينية في نقده الموجّه إلى الشاعر، وهذا يرفع مستوى الإيمان بجدوى هذا النقد إلى حيز أكبر، حيث اشتركت الفئات كلها في

---

(١) الوساطة: ٧٤.

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ١/ ٤٥.

(٣) النظام: ٢ / ١٨. أقول: ومن خلال الاستقراء لديوان أبي العلاء فإنك لاتجد هذه اللفظة منسوبة لغيره سبحانه، بل نجده يحصرها لله وحده في قوله: تَعالى اللّهُ وَهوَ أَجَلُّ قَدراً مِنَ الإِخبارِ عَنهُ بِالتَعالي (ديوان لزوم ما لايلزم: ٢ / ٢٢٩).

ممارسة هذا المنهج وتطبيق وسائله. كما يُضيء هذا النص اللافت جانباً نقدياً مهماً، وهو أنَّ النقد العقدي هنا صادرٌ من شاعر هو نفسه متهمٌ بدرجة أعمق من أبي تمام في رؤاه العقدية ! فكيف جاء ليمارس هذا النقد وليستخدم المعيار نفسه الذي وُجّه إليه، ولعل هذا كاشفٌ عن أنَّ الفسحة التي يُتيحها الشاعر لنفسه، والرؤية المتسعة التي يتعامل بها مع نفسه، وقيام اللغة عنده على منهج المجازات والانزياحات اللغوية، أكثر من الفسحة التي يُتيحها الناقد للشاعر، وكأنَّه قيمٌ على اللغة ومكلف بتحصينها.

وحين مدح الحسن بن وهب معنى هذا البيت، جاءت بعض الأقوال التي تُشكك في روايته، فنقل الصولي عن أحدهم قوله : " ما سمعت (تعالى) إلا في هذا الخبر، والناس يروونه (المعلى)[١] "، ولعل هذا العدول في الرواية يستصحب الحذر من الوقوع في المأخذ العقدي فيه.

ومن نماذج توجيه الناقد للمعنى بُغية تقويمه شرعياً، ما يورده التبريزي حول قول أبي تمام:

لم تجتمع أمثالُها في موطنٍ          لولا صفاتٌ في كتاب اللهِ[٢]

حيث يقارن بين روايتين للبيت، أولاهما : ما هو مثبت في البيت هنا، والثانية : تأتي بتغيير القافية لتكون (كتاب الباه)، وتفسير هذا العدول اللفظي في الرواية منحصر في أنَّ هناك " منْ عدَل أن يروي الباه، لأنَّ اسم الله يكره في هذه القصيدة[٣] "، فاسم الله يُكره في هذه القصيدة، أي إنَّ دلالات القصيدة ومعانيها الغزلية جاءت في اتجاه رأى فيه التبريزي مخالفة للسياق الواجب فيه ورود اسم الجلالة، فالذي تحكم في هذا المأخذ هو ورع الراوي والناقد من تنزيل اسم الله في محل لا يليق به، لأنَّ الشاعر في قصيدته هذه يريد أنَّ " يدَّعي أنَّ صفات هؤلاء النساء كصفات الحور العين اللواتي ذُكرت في القرآن[٤] "، وهو ما يرفضه الناقد ويسعى إلى الفصل بين

(١) أخبار أبي تمام: ١٠٩.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٤٦.
(٣) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٣٤٦.
(٤) المرجع السابق: ٣ / ٣٤٦.

القيمة المعنوية القرآنية وما يسعى إليه الشاعر هنا، وهي رؤية نقدية سياقية لا تكتفي بمعالجة المعنى في البيت الواحد بعيداً عن إخوته، ولم يكن البيت مع استقلاله المعروف في تراثنا كافياً لاحتمال هذه اللفظة، وإنما يسعى الناقد لتنزيه المعنى على مستوى القصيدة كاملاً، لأنّه ذكر فيها صفات النساء، وكان في بعضها نوع من الاسترسال في الوصف الحسي مما لايليق مقايسته بالقرآن كما يتضح ذلك في قول أبي تمام واصفاً المرأة:

ريّا تجاذبُ خصرها أردافُها وتطيبُ نكهتُها على استنكاهِ[1]

ويتجلى الحس النقدي في ملاحظة الانحراف الديني على مستوى الرواية، وذلك بأنْ يفطن الناقد إلى ما يكون مستتراً وخفياً لم يفطن الشاعر ولا الناقد الأول إليه، و يتجلى ذلك في ملاحظة تغيير النص أو توجيهه كما نراه عند المعري في وقوفه على بيت أبي تمام:

فو الله ما أدري أأحلام نائم أَلَمَّت بنا أم كان في الركب يوشَعُ[2]

ويُعلق المعري بأنَّ " الطائي غيّر هذا البيت لمّا سمع أنَّ الشيعة تزعم أنَّ علي بن أبي طالب عليه السلام ردَّت له الشمس، فقال: فوالله ما أدري عليٌّ بدا لنا[3]"، فالمعري يدفعه حسُّه العقدي إلى هذه الملحوظة، لأنَّ التغيير الذي مارسه الشاعر هنا يراه الناقد نابعاً من الرغبة في مراعاة مقتضى الحال سواء أكان تملقاً من الشاعر للشيعة أم حبّاً لعلي رضي الله عنه، لا فرق في ذلك، ولأنَّ البحث هنا يتجه إلى مآخذ النقاد فإن اليقين الذي يمتلئ به الناقد هنا هو الذي دفعه إلى هذا الرأي؛ فالتغيير الشكلي والاختيار اللفظي نابع من الاقتناعات الفكرية، وهو ملحظ يُشكّل سمة عند أبي العلاء ولذا وجدناه يؤكده في موضع آخر من شعر أبي تمام، حين أبان أنَّه يكره الرواية التي تُشعر بانتقاص الألفاظ الموجهة إلى الله سبحانه وتعالى[4].

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٤٥، وفيه النكهة: أعلى الحنك، والمعنى أنها ريا الخلق، وخصرها دقيق، وكفلها عظيم، فهو يعاند الخصر.

(٢) المرجع السابق: ٢ / ٣٢٠.

(٣) المرجع السابق: ٢ / ٣٢٠.

(٤) انظر: النظام: ٢ / ١٨.

## ٣) الاقتباس من القرآن :

ولم تكن ممارسة النقد الإسلامي حكراً على المختصين في شؤون الأدب من حيث إنهم الأقدر على إدراك مضايق الشعر ومآزقه، بل إنَّ باب هذا النقد ظل متاحاً يلجه كل منْ أراد، ولذا فحين كتب أبوتمام لعبدالله بن طاهر قصيدته :

أيَّهذا العزيز قد مسَّنا الضُّرُّ ... جميعاً وأهلنا أشتاتُ
ولنا في الرِّحال شيخٌ كبيرٌ ... ولدينا بِضاعةٌ مزجاةُ
قلَّ طلَّابها فأضحت خساراً ... فتِجاراتُنا بها ترَّهاتُ
فاحْتسب أجرنا وأَوف لنَا الكيـ ... ـل وصدِّق فإنَّنا أمواتُ[١]

يقول الصولي : " فضحك عبد الله لما قرأ الشعر، وقال : قولوا لأبي تمام لا تعاود مثل هذا الشعر، فإنَّ القرآن أجلُّ من أن يستعار شيء من ألفاظه للشعر، قال : ووجد عليه[٢] " ، وهي ملاحظة تحمل وهج التنزيه لكتاب الله، ولكنها لا تحمل قيمة نقدية محددة وواضحة، لأنَّ مفهوم الإجلال يختلف الناس في تصوّره، فأبو تمام من أكثر الشعراء تأثراً بأسلوب القرآن[٣]، وقد يعتقد الشاعر أنَّ تقديسه لكتاب الله وإجلاله إياه يحمله على الاستفادة منه، وتوظيف جمالياته، ومعلوم أنَّ أكثر العلماء على جواز اقتباس القرآن للشعر، وأنَّ من كرهه قد كرهه ورعاً لا غير[٤]، وفي نص أبي تمام لا نجد خروجاً عن اللائق أوإساءة أدب مع القرآن الكريم، وإنما نجد المبالغة في توظيف مفردات قصة يوسف عليه السلام لتكون مماثلة لصورته الشعرية هنا، وهو ما يؤكد على أنَّ نقد ابن طاهر يحمل سمة التنزيه والإجلال للنص القرآني، وذلك في توظيفه للرؤية العقدية في محاكمة الأدب.

---

(١) لم ترد في ديوان أبي تمام في شرح الخطيب التبريزي، وهي ترد في: أخبار أبي تمام: ٢١١، وترد في ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: ١ / ٣٧٣، وقد نسبها إلى بعض الظرفاء، الاقتباس من القرآن: ٢/ ٥٧.

(٢) أخبار أبي تمام: ٢١١.

(٣) انظر تفصيل ذلك في: أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: ٦٧، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: ٤٢، ثقافة أبي تمام من شعره: ١٠، التحقيقات الشرعية: ١٨٣.

(٤) الاقتباس أنواعه وأحكامه: ٦٥.

ويتعامل الثعالبي مع هذا البيت بمستوى أعمق من صنيع عبدالله بن طاهر، فيرى فيه اقتباساً مكروهاً، لأنّ أبا تمام أساء في هذا المعنى، وفي الألفاظ المقدسة التي وصل بها إلى الخروج عن حد الاقتباس[١]، فإساءة أبي تمام هنا مردّها عند الثعالبي إلى المبالغة في الاقتباس وتوظيف الألفاظ المقدسة في ما لا ينبغي، وليس لمجرد الاقتباس، ولذا فقد أصبح صنيعاً مكروهاً، وهو حكم نقدي أكثر شدة وصرامة من حكم ابن طاهر، وذلك لأنّ عبارة ابن طاهر تتجه إلى التنزيه فحسب، أما حكم الثعالبي فقد حمل حكماً شرعياً وهو الكراهة، ولم يعد الحكم متصلاً فحسب بأنّ القرآن أجل من أن يستعار أو يقتبس منه شيء كما قال الأول !

**الخلفية الفكرية للمآخذ الإسلامية حول معاني أبي تمام:**

إذا كان ما مضى يُعدُّ محاولة لتتبّع بعض المآخذ الإسلامية، التي قدمها النقد العربي على معاني أبي تمام، وكانت السمة الأولى هي قلة ما رآه النقاد من مآخذ على معانيه مقارنة بغيره، فإنّ السؤال الأبرز هو الاتجاه إلى استبانة الخلفيات الفكرية للحديث النقدي حول معاني أبي تمام الإسلامية، وهو ما أراه يعود إلى عددٍ من الأسباب. أبرزها:

⇦ كانت المآخذ الموجهة إلى شخص أبي تمام تنمو في غفلة عمّا يعيش في إبداعه، وهو ما دفع الذّابين عن دينه وخلقه أنْ يُشهروا ديوانه وثيقة للدفاع عنه، "فكيف يصحّ الكفر عند هؤلاء على رجل شعرُه كلُّه يشهد بضدّ ما اتهموه به[٢]"، فكان التوظيف الطبعي لمعالجة مثل هذه التهمة هو النظر في النتاج الإبداعي، وهو ما يكفل الرد ودفع التهم، بل إننا نجد ابن وكيع يُعقب على قول أبي تمام:

لجاد بها من غير كفرٍ بربّه ... وآساهمُ مِن صومِهِ وصلاتِهِ[٣]

ويقول: إنه احتاط فقال: (من غير كفر بربه)، ليدل على صحة الدين والجود

(١) الاقتباس من القرآن: ٢ / ٥٧.
(٢) أخبار أبي تمام: ١٧٣.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٠٩.

معاً[١]، وهذا دالٌ على التقاط الإضاءات الإيمانية في شعره والإشادة بها، واتخاذها دليلاً على الوعي الديني الذي يمتلئ به أبو تمام.

⇦ يلحظ المتابع للأحكام الموجهة إلى ديانة أبي تمام وأخلاقه أنَّ أغلبها قد انتشر بعد وفاته رحمه الله، وهو ما يطرح سؤالاً كبيراً عن حقيقة هذه الاتهامات، وأنها نشأت في حضن الخصومة من الأتباع والمتأخرين، وليس المتأخرون أولى شرعياً ولانقدياً بملاحظة هذه الانحرافات من المعاصرين للشاعر نفسه.

⇦ نبعت كثير من المآخذ الإسلامية في حيز المديح، ولاشك أنَّ لهذا الغرض سماته التي تدفع الشاعر - كما مرَّ - للدخول فيما هو خارج العرف والمعتاد، فجاءت بعض وسائله الجمالية خارجة عن النسق المتبع في الرؤية الدينية، وذلك من خلال الرؤية الشخصية لهذا الناقد أو ذاك، " وإذا علمنا أنَّ المدح إرضاء الممدوح فحسب؛ غفرنا كثيراً من ذنوب أبي تمام، وأهملنا أكثر ما يأخذه به النقاد[٢]"، وهو تفسير لهذه المآخذ من خلال التزامها شرط الغرض وهو المديح، ولئن كان هذا التفسير واقعياً، فإنَّنا نلمح فيه المحاولة لتبرئة الشاعر من المسؤولية وإلصاق العيب ونسبته إلى الممدوح، مع أننا نجد القصائد الأخرى لأبي تمام وغيره قد خلت من المآخذ الإسلامية وهي التي بلغت أوجاً عالياً في إرضاء غرور الممدوح، فلماذا نطالب بغفران ذنوبه في مدائحه التي بالغ فيها شرعياً بحجة قيامها على هذا المنهج، ونغفل عن مدائحه الجميلة التي لم يقع فيها مثل هذه المبالغات؟

⇦ الغموض والحاجة إلى بذل الجهد واستفراغ الوسع في فهم معاني أبي تمام، ومن ثم خفيت كثير من الملاحظات وجاء بعضها قابلاً للتأويل، وكانت المندوحة في فهمه واسعة، ولذا وجدنا الاختلاف في تناول الأبيات من مبالغ في نقدها ومؤاخذته فيها ومن متسامح وجَّه جهده وأعمل وسائله في الشكل وأغفل مواطن المعنى، وذلك يتجلى في عدم توقف التبريزي أمام استخدام أبي تمام لفظة:

---

(١) المنصف: ٤١٠، بتصرف.

(٢) أبو تمام شاعر الخليفة: ٧١.

الدهر، وعدم توقف الشنتمري أمام استخدامه لفظة: زنى.

⇦ كان القليل من المآخذ التي اتجهت إلى شخص أبي تمام أو إلى نصه محلاً للشك وإعادة النظر بُغية تحرير موضع النزاع وموضع المأخذ، وذلك لكثرة خصومه وأنَّ كثيراً من هذه المآخذ إنما أثار نارها الخصومُ في سياقات جدلهم الفني مع مشروعه الشعري، ولو حدث منه أخطاء واسعة تنصرف إلى العقيدة أو سلامة الأخلاق لطاروا فرحين، لأنَّها ستعدُّ مقتلاً يوظفونه في سبيل سلب مشروعيته الفنية، بالإضافة إلى أنَّ مناصريه لم يفتقدوا الحس الديني والأخلاقي، وإنما وقفوا مما نسب إليه وحاولوا التبصّر فيه، وأثبتوا بطلانه، ثم إنَّهم أنصفوا فقال الصولي - وهو مثال مهم لمناصريه - عن بعض معاني أبي تمام: "وهذا إنْ كان حقاً فهو قبيح الظاهر، رديء اللفظ والمعنى، لأنَّه كلام ماجن مشعوف بالشعر[1]"، وهو ما يكشف عن الإنصاف في تحليل هذه المسألة عند مناصري أبي تمام، ومما يؤيد ذلك أنَّ المناقشة التفصيلية والشرح المطنب لتهمته الكبرى، وهي التهمة بالكفر لانجدها في مصدر أقدم من (أخبار أبي تمام للصولي)، وهو من أكثر المناصرين لأبي تمام، بل إنه متهم بالعصبية غير الموضوعية له، وذلك يكشف - كما مضى - الفراغ المبكر من هذه القضية في نقدنا العربي، وأنهم لم ينظروا إلى حياة الشاعر مهما كانت منحرفة بوصفها مؤثرة في قيمة المعنى في النص الشعري.

❁❁❁❁❁

وواضح أنَّ هذه المآخذ الإسلامية بشقيها: العقدي والخلقي لا ترقى إلى أن تُصبح سمة ولا ظاهرة لمعاني أبي تمام، ومن هنا فقد توفَّر الدارسون لشعره على الإشارة إلى أنَّه لم يتماجن، ولم يتعهر في شعره، وذكر الخطيب البغدادي في تاريخه أنَّ أبا تمام خالط جماعة من الشعراء في زمانه، ثم يشهد لأبي تمام بأنَّه كان من خيارهم ديناً وأدباً وشعراً وأخلاقاً[2]، ويأتي الذهبي بعد ذلك ليؤكد بأنّ أبا تمام كان

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٧٣، وانظر تكذيبه لبعض ما روي عنه في: ٢٤٦.

(٢) تاريخ بغداد: ٨ / ٢٤٢.

يوصف بطيب الأخلاق والسماحة[١]، وقد " كان أبو تمام لا يجيب هاجياً له، لأنه لا يراه نظيراً ولا يشتغل به[٢]"، ولعل هذا ما دعا عبده بدوي أن يشير إلى أنَّ نزاهة هجائيات أبي تمام دعت البلاغيين أن يُكثروا من الاستشهاد بشعره في باب النزاهة[٣].

وقد جاء نصُّه نقياً بوجه عام من المآخذ الأخلاقية والعقدية أيضاً، وخاصة إذا استصحبنا في أثناء حكمنا هذا ما نراه عند غيره من أبناء عصره ومن سبقه، فمقايسته بغيره تكشف البون الشاسع، ولعل هذا هو ما دعا إلى أنْ يُنظر إلى القليل مما قاله في الغلمان بأنه لا يعدو أن يكون من باب طرق أبواب الفنون الشعرية التي طرقها معاصروه، فعزَّ عليه ألا يقول فيها[٤]، ولذا فهو لاينحرف كغيره، ولا يفصح عن شهوات جسدية، وإنما يذكر صفات الملاحة والحسن، وذرف الدموع لا غير[٥]، وها هو ذا يوسف الأعلم الشنتمري - فيما يرويه ابن لبال - أنَّه إذا دخل شهر رمضان يُقرئ طلابه شعر أبي تمام، وينهاهم عن شعر المتنبي، وذلك لما فيه من استغراق في المدح والمبالغة والغزل المطرب، حتى ليذهب بالورع، وربما أوقع من ليست له حصانة في الدرن[٦]، فالشنتمري هنا إنما يحمل في عمق رأيه هذا موقفاً أخلاقياً يُعلي من قيمة معاني أبي تمام، حيث إنَّه لم يُرفض مطلقاً، ولم تُحصر قراءته في رمضان، وإنما أصبح شعره قابلاً للدرس في كل زمان، وهو ما يكشف عن النقاء الذي يصنف النقاد أبا تمام في سلكه.

---

(١) انظر: سير أعلام النبلاء: ١١ / ٦٤.

(٢) أخبار أبي تمام: ٢٤١.

(٣) أبو تمام وقضية التجديد: ١١٥، بتصرف. وانظر: تحرير التحبير: ٥٨٥، القول البديع: ١٧٨، معجم البلاغة العربي: ٦٦١، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٦٥٩.

(٤) أبو تمام حياته وحياة شعره: ٤١، بتصرف.

(٥) أبو تمام بين أشعاره وحماسته: ٣٤٢ . ٣٤٣، بتصرف.

(٦) أبو تمام وأبو الطيب: ٢٠٢، بتصرف.

ولعل في الاستشهاد بنموذج من أبيات أبي تمام ما يحمل دلالة على منهجه :

أبرقتِ لي إذ ليس لي برقُ فتزحزحِي ما عِندنا عِشق
ما كنت أفسقُ والشَّباب أخي أفحِين شِبْت يجوز لِي الفِسْقُ ؟
لي همَّةٌ عن ذاك تردعني و مُركَّبٌ ما خانهُ عِرْقُ[1]

❁❁❁❁❁

(١) لم ترد في ديوان أبي تمام، وهي في: أخبار أبي تمام: ٢١٠.


المبحث الثاني
المآخذ الاجتماعية

# المبحث الثاني

## المآخذ الاجتماعية

ينمو الوعي بالظاهرة الاجتماعية في الأدب من خلال تصور العملية الإبداعية التي تتم باللغة بين طرفين ؛ مرسل : كالأديب، ومستقبل : كالقارئ والسامع، ومن هنا كان الأدب وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي.

وقد ظهر الاتجاه النقدي الاجتماعي في المآخذ التي وجهت إلى معاني الشعراء، وكانت هذه المآخذ نابعة من الإيمان بالصلة العميقة بين الأدب والأديب من جهة والمجتمع من جهة أخرى، ومتكئة في جوهرها على الإيمان بأنَّ البلاغة إنما هي موافقة الكلام لمقتضى الحال، وأنَّ الشاعر مطالب بأن تأتي اختياراته اللغوية مناسبة ومطابقة لحال المخاطب ومقامه، لأنّ " ارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدمها(١) "، وهذا يكشف وجود حالة من التراسل المستمر بين الأديب من جهة والمتلقي من جهة أخرى.

وقد احتفل التراث العربي بهذا المعيار النقدي، ورأى " أنَّ عمود هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به(٢) "، ومن هنا تناسلت المصطلحات الدالة على هذا المحور كالمقام والموضع والحال والأقدار والمقامات والمقدار والمشاكلة والمطابقة والمواءمة والمناسبة(٣)، ولم تكن دعوة المبدع إلى التأمل في غرضه ومعناه، إلا طمعاً في الوصول إلى هذه النتيجة من مراعاة مقتضى الحال، والمواءمة بين أقدار الألفاظ وأقدار المعاني.

وبلغ احتفاء الجاحظ بهذا المنحى البلاغي وإدراكه لمآزقه أن أشار إلى ضرورة سياسة المقام(٤)، وأنَّ المبدع يستطيع بها أن يُحقق التكامل بين مكونات العملية

---

(١) المطول: ١٧ . ١٨.
(٢) انظر: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٢٩.
(٣) انظر: التفكير البلاغي عند العرب: ٢٠٩، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء: ٣٧٦.
(٤) انظر: البيان والتبيين: ١ / ١١٦، رسائل الجاحظ: ٣/ ٤١.

الإبداعية، ويرقى بنصه ليكون تمثيلاً صادقاً للانتظام الفكري والمنطقي الذي يعيشه المبدع في إبداعه.

ويجعل العسكري معرفة المقامات من تمام آلات البلاغة، فقال : " إن من تمام آلات البلاغة : التوسع في معرفة العربية، ووجوه الاستعمال لها، والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها، ومتخيّرها، ورديئها، ومعرفة المقامات، وما يصلح في كل واحد منها من الكلام[1] "، أي إنَّ بلاغة النص لا تتمّ لها الحصانة النقدية من دون الوعي الراسخ في عمق المبدع بكيفية تنزيل ألفاظه على واقع المقامات، وإذا كنَّا نعني بالمقامات : " جملة الظروف الحافة بالنص[2] "، فإن هذا يعني تبعاً لذلك ضرورة الوعي العميق الذي يجب أنْ يملكه المبدع حيال معانيه ومقاماته، وأنْ يعي المبدع والناقد أنَّ المقامات تتعدد وفقاً للحالات التي يمرُّ بها الشاعر ويمرُّ بها الناقد حين يقوم بقراءة معاني النص، وحين تتحكم هذا الظروف بوعي المبدع حيال ألفاظه ومعانيه، فسيبدع أفضل قصائده، أمّا الناقد فإنه مطالب أن يعي المقامات بعامة سواء كانت للمبدع أو للمتلقي الأول.

وقد حضر هذا المعيار في قراءة النقاد لمعاني أبي تمام، وأخذ أشكالاً متنوعة :

**١- ملاءمة المعنى لمقتضى الحال :**

كان حضور الشعر في تراثنا متصلاً بمناشط المجتمع كافة، وعلى رأسها : باحات الخلفاء، ومن هنا فقد نشأ عقد وثيق لا مرئي بين النص الشعري والظرف الذي يحتويه، ومدى قدرة الشاعر البلاغية على التوفيق بين هذه الأطراف، وأن يظل الشاعر يرعى بعينه الإبداعية عدداً من نواحي الضغط والتوجيه لمعانيه، فأولاً طموحاته المادية وطمعه في رضا الممدوح، وثانياً ما يجب وما يحبّ الممدوح أنْ يسمعه، وثالثاً الفخاخ التي ينصبها ناقدوه من حوله بُغية اصطياده، وقد عقد البلاغيون والنقاد أبواباً للحديث عما يجب من المعاني في مديح الخلفاء والسلاطين، فعنون الآمدي - مثلاً - باباً بعنوان : "ما ينبغي أن يُمدح فيه الخلفاء من الجود

(١) كتاب الصناعتين: ٢١.

(٢) التفكير البلاغي عند العرب: ٣٠٢، ويعرفه د.تمام حسان بأنه " جملة الموقف المتحرك الاجتماعي " (الأصول: ٣٣٣).

والكرم[١]"، مما يدل على استحضار الفارق النوعي بين الطبقات، وأنَّ المديح بوصفه غرضاً شعرياً لا يمكن تصنيفه في سلك واحد وإنما هو مراتب ودرجات.

وقد حفظ النص النقدي عدداً من المزالق التي عرضت للخطاب التمامي في ممدوحيه، ونجد فيها التأكيد على اختلاف الحساسيات الثقافية بين الممدوح والناقد، فما يُطالب به الناقد لا يلزم بالضرورة أن يكون مقبولاً عند الممدوح، ولذا فقد وجدنا أنَّ موقف أبي سعيد الضرير وأبي العميثل حين أسقطا قصيدة أبي تمام بعد أن عرضها عليهما ليأذنا له بالدخول إلى ممدوحه[٢] لم يكن مانعاً لأبي تمام أن يأخذ جائزة هذا الوالي[٣]، أو غيره[٤]، وهذا يُشعر بوجود تفاوت في كيفية تلقي المعنى والقصيدة بشكل عام.

وقد لاحظنا في الخبر السابق الناقد يتخذ من نفسه وسيطاً بين الشاعر والممدوح، استمداداً من سلطته اللغوية والبلاغية، بل إن الخليفة أو السلطان قد أقام ناقداً على بابه ليمارس وظيفة الإذن للشعراء، ومنها أصبح واجباً على الشاعر أن يجيء نصُّه مرضياً لشروط الناقد ورؤيته الفكرية، وفي هذا تأكيد للخصومة التي تتم بين الشاعر والناقد، وأن هناك تفاوتاً في رجحان كفة أحدهما على الآخر، وقد بان لنا في هذا الموقف الذي بين أيدينا هنا تفوق الناقد لأنَّه استمدَّ سلطته من الممدوح حين أقامه هذا المقام.

وفي حالة أبي تمام لم يكن غريباً أن نجد أول المنتقدين لأبياته الجميلة في مديح أحمد بن المعتصم هو الناقد في عبارة مخاتلة تكشف النصوصُ أنّها تخفي رغبة دفينة في إسقاط المادح، والانفراد بإعجاب الممدوح الذي سيَسُرُّه التقاط مثل هذه المآخذ الدقيقة، وأن يثق في كفاءة مجالسيه، فقد قال أبو تمام:

أبليتَ هذا المجد أبعد غايةٍ ... فيه وأكرمَ شيمةٍ ونِحَاسِ[٥]

(١) الموازنة: ٣/ ٧١، وانظر أيضاً: الموازنة: ١/ ٢٩٣، الصناعتين: ٢٧، سر الفصاحة: ٢٤٧.
(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٢١.
(٣) انظر: المرجع السابق: ١ / ٢١.
(٤) انظر مثلاً: أخبار أبي تمام ١١٧، ١٢٤.
(٥) النحاس هو الأصل (انظر: معجم مقاييس اللغة مادة ن ح س).

إقدامَ عَمْروٍ في سماحة حاتِمٍ ... في حلم أحنفَ في ذكاء إيَاسِ[١]

عندها " قال له الكندي، وكان حاضراً وأراد الطعن عليه : الأمير فوق منْ وصفت، فأطرق قليلاً، ثم زاد في القصيدة بيتين لم يكونا فيها :

لا تنكروا ضربي له منْ دُونهُ ... مثلاً شَرُوداً في الندى و البَاسِ

فالله قد ضرب الأقلَّ لنوره ... مثلاً من المشكاة والنِّبراسِ[٢][٣] "

وقد بان هنا أنَّ الكندي حين حاول إسقاط أبي تمام والطعن عليه قام بتوظيف المعيار الاجتماعي لإثبات مأخذه، فقد جاء نص أبي تمام مخالفاً وفق توصيف الكندي لما يليق بمخاطبة الأمير، وقد كانت عبارة ابن رشيق أوضح حين ذكر مقولة الكندي بأنَّه قال : " ما صنعت شيئاً، شبّهت ابن أمير المؤمنين ووليَّ عهد المسلمين بصعاليك العرب[٤] " ، فقد كانت المفارقة التي يُقيمها الناقد صارخة بين طرفين متناقضين، ولم يكن أبو تمام في وضع يُحسد عليه، ومن هنا فقد رأيناه يفزع إلى السحر البلاغي الممتلئ بالقياس المنطقي والاستدعاء التراثي القرآني ليكشف عُوار هذا المأخذ لو ثبت، فصاغ حجته المنطقية في قالب شعري بلاغي ساحر استطاع من خلاله أن يستحوذ على إعجاب الحاضرين.

ولعل نجاح الشاعر في هذا الموضع وأمثاله بالإضافة إلى تراكم الخبرة هو ما أهلَّه ليكون بعد فترة غير طويلة مرجعاً للشعراء ومحلاً لأنْ يعرض الشعراء عليه قصائدهم بُغية إجازته إياهم[٥]، وهي عملية تبادلية تَحوَّل معها موقع أبي تمام من باحث عن مشروعيته من قبل النقاد إلى مصدر للشهادة الشعرية، وكأنَّه سلب هؤلاء النقاد مشروعيتهم ووظيفتهم، واجتمعت عنده آلة الشعر وآلة النقد.

فقد كان منهج النقاد قائماً على صيانة فن المديح من أن يخترقه ما يفسده، ولذا

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٤٩.

(٢) المرجع السابق: ٢ / ٢٥٠.

(٣) أخبار أبي تمام: ٢٣١، وقد شكك ابن خلكان في صحة هذه القصة (وفيات الأعيان: ٢/ ١٥).

(٤) العمدة: ١/ ١٩٢، وانظر استلهام هذه القصة وتوظيف سياقها في (ترسل ابن قلاقس الإسكندري: ٨٣ ـ ٨٤).

(٥) انظر: أخبار أبي تمام: ٦٦، أخبار البحتري: ٥٦.

أوجبوا " ألا يعبّر عن المدح بالألفاظ المستعملة في الذم[١] "، و من أهم الأبيات التي شغلت النقاد في تطبيق هذا المعيار لاستنباط مآخذهم على أبي تمام قوله :

ما زال يهذي بالمواهب دائباً ... حتّى ظننّا أنّهُ محمومُ[٢]

وقوله : فإذا ما أردتُ كُنتَ رِشاءً ... وإذا ما أَرَدتُ كُنتَ قَليبا[٣]

وقوله : تُثَفَّى الحَربُ منه حين تغلي ... مراجِلُها بشيطانٍ رجيم[٤]

وقوله : ضاحي المُحَيّا للهجير وللقنا ... تحت العَجاجِ تخالُهُ مِحراثا[٥]

وقوله : مُتفجِّرٌ نادمتُه فكأنني ... للنجم أو لِلمرزمينِ نديمُ[٦]

لقد اتجه المأخذ الاجتماعي في هذه الأبيات إلى الكيفية التي شاء أبو تمام أن يواجه بها ممدوحه، وأن يصنع من المعاني ما يُعد جديداً ومبتكراً، وهو ما دعا النقاد أن يتخذوا منها موقفاً مضاداً، فقال القاضي الجرجاني عن الأول : إن أبا تمام " تناول معنى بارداً، وغرضاً فاسداً، فأكده وأضاف إلى الحمى الهذيان[٧] "، وقال القاضي الجرجاني مستهجناً هذه الأبيات : " فهو يجعل الممدوح تارة دلواً، وتارة محراثاً، ومرة رشاء، وأخرى تنيناً، وشيطاناً رجيماً[٨] "، ورأى المرزباني أن أبا تمام جعل الممدوح هو الشيطان الرجيم[٩]،، وشدد ابن رشيق على معاني أبي تمام

---

(١) سر الفصاحة: ١٥٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩١.

(٣) المرجع السابق: ١ / ١٧١، والرشاء هو الحبل الممدود (انظر: معجم مقاييس اللغة مادة ر ش ي) والقليب هو البئر قبل أن تُطوى (انظر: معجم مقاييس اللغة مادة ق ل ب).

(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٦٢، يقول التبريزي: تثفي من الأثافي، يقال: ثفيت القدر وأثفيتها، وجاء في (أساس البلاغة مادة أ ث ف) أثفت القدر وثفيتها، وتأثفت القدر، ومن المجاز تأثفوه اجتمعوا حوله.

(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٣١٧، يقول التبريزي: ضاح أي بارز للشمس، وكل منكشف ضاح. والمحراث: عود تُحرك به النار.

(٦) المرجع السابق: ٣/ ٢٩١، والمرزمان: نجمان (معجم مقاييس اللغة مادة ر ز م).

(٧) الوساطة: ٢٥٩.

(٨) المرجع السابق: ٦٩.

(٩) انظر: الموشح: ٢٧٦.

فيها، فقال: " جعله مرة حبلاً ومرة بئراً ... فلعنة الله على المحراث هاهنا، ما أقبحه وأركّه[١] "، ويورد ابن سنان هذه الأبيات ومثيلاتها، لتكون مقالاً على وضع الألفاظ في غير مواضعها الصحيحة[٢]، ويعلق على الأخير بقوله: " الدلو ها هنا أحد البروج، ولا أختاره لموافقته اسم الدلو المعروف[٣] ".

ولعل حرص أبي تمام على بكارة المعنى وحداثته[٤]، قد أدّى به إلى أنْ يفجأ ممدوحه بمثل هذا الخطاب، الذي لم يراع به مقتضيات الحال وأصول الخطاب كما يرى ذلك ناقدوه، وأنه صكّ بها وجه الممدوح[٥]، " لما فيه من مقابلة الممدوح بأقبح الأسماء وأسوأ الصفات[٦] "، ولم يحتشم في عبارته، وإنّما قبّح[٧]، بل لقد ألجأ أبو تمام مناصريه إلى الاستدارة النقدية على معاني هذه الأبيات، ومحاولة الدفاع عنه لا بنقده وتحليله وإنما بمقايسته بغيره، وإثبات وجود هذا الخطأ أو أعظم منه عند شعراء كباراً كأبي نواس، فعن البيت الأول قالوا: " أبو تمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء والبذل بإكثار المحموم، أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون[٨] "، ولا يخفى ما في هذه المقايسة من إقرار بالخطأ الذي وقع فيه أبو تمام، ولكنها الرغبة بتخفيف حدة المأخذ النقدي، دون أن يبحث المناصرون والعائبون في المسوغات المحتملة لأبي تمام في نظمه هذا.

واللافت هنا أننا نجد من النقاد منْ رفض البيت كاملاً، ومنهم من حاول تعليله وتحليله، فأبدى تفهماً لموقف أبي تمام، وأشار إلى صواب المعنى، ولكنه لم يُبح أن يُتخذ مجرد الصواب العام في المعنى ذريعة لتغطية فساد الاختيار السليم لكل لفظ بعينه، فاللفظ " في هذا البيت صحيح، إلا أنه موافق لما يُكره ذكره في مثل هذا

---

(١) العمدة: ١ / ٢٧٣.

(٢) انظر: سر الفصاحة: ١٥٣.

(٣) المرجع السابق: ٧٦.

(٤) هو القائل: وجديدة المعنى إذا معنى الَّتي تَشقى بِها الأَسماءُ كانَ لَبيسا (ديوان أبي تمام: ٣/ ٢٩١)

(٥) انظر: أسرار البلاغة: ٢٥٤.

(٦) الطراز: ٢ / ٣٠٩.

(٧) انظر: كتاب الصناعتين: ٣٦٧، الوساطة: ٦٩، ٢٥٩، الموشح: ٢٧٨.

(٨) أخبار أبي تمام: ٣٢ . ٣٣.

الشأن، . . . . . ولو انفرد كان الأمر فيه سهلاً، فأما إضافته إلى ما ذكره ففيها قبح لا خفاء به[١] "، وكأنه بذلك يشير إلى أنَّ تحقيق الشرط العام في البلاغة ومراعاة المقام إنما يحتاج إلى شرط خاص عندما يكون الخطاب متجهاً إلى ممدوح ذي طبقة عالية كالخليفة أو السلطان.

ومن الوجوه النقدية والبلاغية التي حاولت تفسير منهج أبي تمام في معناه هنا، ما نراه عند عبدالقاهر فإنَّه يجتهد في التقاط غرض أبي تمام من قوله، ويشير إلى أنَّه أراد المبالغة، وهو غرض بلاغي لا غضاضة فيه، ولكنَّ مبدأ المبالغة المقبول اعترضه التطبيق الرديء فإنَّ أبا تمام قد " ظنّ أنه إذا حصلَ له المبالغة في إثبات المكارم له، وجعلها مستبدّة بأفكاره وخواطره، حتى لا يصدر عنه غيرُها، فلا ضير أن يتلقَّاه بمثل هذا الخطاب الجافي، والمدح المتنافي[٢] "، فقد استشعر عبدالقاهر مفهوم الشعر ومنهجه عند أبي تمام، ولكنه شاكسه في كيفية التطبيق، فلم ير عبدالقاهر من الجائز للشاعر أن يجعل من الغاية مسوغاً لاستخدام أية وسيلة دون إخضاعها للفحص، وقد كان معياره في ذلك، قدرة هذه الوسيلة على أن تكشف المعنى دون إساءة إلى أطراف العملية الإبداعية.

والسؤال المثير هنا هو : هل كان أبو تمام في غفلة عن هذا الشأن؟ وهو بصدد المديح والثناء بين يدي الأمير ! ثم ألم يكن يخشى أن يُحرم النوال والقرب حين فاجأ ممدوحيه بمثل هذا؟ ونحن ندرك جيداً أنَّه الشاعر الذي حظي بإعجاب ممدوحيه ومجالسي الأمراء وحاشيتهم[٣].

لقد وجدنا الآراء في تفسير موقف أبي تمام تتعدد وتتفاوت، وإذا كان القدامى من شأنهم ما رأينا، فإنَّ قراءة المعاصرين لجهودهم تفاوتت، وقد انطلق الأستاذ سعيد السريحي من حقيقة الإيمان بأن أبا تمام لم يكن يجهل أصول الذوق الحضاري، ومن هنا فلا يمكن تفسير موقفه إلا بتجلي اللغة الشعرية لديه وتسلطها على ذهنه حتى ضحّى في سبيلها بما يقتضيه الذوق العام، وسار في سبيل النمو

---

(١) سر الفصاحة: ٧٥ ـ ٧٦، وانظر منه: ١٥٣.

(٢) أسرار البلاغة: ٢٥٤.

(٣) انظر: أخبار أبي تمام: ١١٧.

الذاتي للغة[١]، والذي أراه أنَّ الأستاذ السريحي في تحليله القوي هنا قد ألزم نفسه بما لا تُلزم به، فهو حين لم يُشرْ إلى إمكانية خطأ أبي تمام، تقدم خطوة أخرى وأشار إلى أنَّ أبا تمام لا يجهل أصول الذوق ثانياً، ومن ثم فلا تفسير إلا أن يقال: إنَّ القضية تتلخص في نمو اللغة والتضحية في سبيلها بكل المواضعات !! وهو ما أراه من اللجوء إلى التسويغ بحجة لاتتماسك أمام الفحص، وذلك لأنَّ نمو اللغة مصطلح قابل للتفسير وتعدد الرؤى حوله، ولا نستطيع أنْ نفحصه إلا بالاستناد إلى النص، بالإضافة إلى أنَّ النمو اللغوي لا يلزم منه كسر الذوق أوخدشه فضلاً عن التضحية به، وإذا كان الباحث قد حاول التقاط بعض المحاور من النص في تحليله الجيد له لتتعاضد في الإشارة إلى تكامل النص مع هذا البيت، فإنَّ التحليل قابل للنقض، وذلك باستخدام بعض المداخل الأخرى للنص، ثم إنّه يقال: إنَّ الإخلاص والتفاني من أجل شفافية اللغة والتراسل القوي والعميق بين جسد النص وأطرافه من الكلمات لا يمكن أن يكون مسوغاً لإلغاء الظرف الذي يحيط بالنص، ومقوماته التي تكفل النجاح لهذا الشاعر في مديحه، ثم إنَّ الشاعر نفسه قد أبدع في لغته أيما إبداع وذلك في مدائحه الأخرى وفي بقية الأبيات من قصائده هذه من دون أن يخرق أصول الذوق.

وأمرٌ فني آخر أجده يتسلل لواذاً في الأبيات السالفة، وهو أنَّ أبا تمام لم يكن يطرح معانيه السابقة لتكون دالة على الحقيقة والواقع، وإنما أراه يجعل الوصف بالمحموم و الجنون والدلو والرشاء والقليب وغيرها مرحلة لم تحدث بعْدُ، وإنما هي مظنة الحدوث، ويؤمن أبو تمام بأنَّ الوصول إلى هذه الأوصاف يُشكل خروجاً عن السمة المقبولة، ولكنه يجد فيها مبالغة تكفل له تحقيق غاياته في موضوع المديح كالعطاء أو الشجاعة أو الإقدام، ومعلوم أن سياق الكلمات العاطفي هو الذي يحدد معناها، " فالمتكلم الذي يكون في حالة من الشعور الجامح يغلو في استعمال كلمات قد لا يقصد هو نفسه معناها الحقيقي، فتكون محملة بما يعتوره من اندفاع[٢]"، فليست معانيها الحرفية هي المقصودة تماماً، وإنما الظلال الذي تتركه في المعنى، ومن هنا فقد وجدنا أبا تمام يستحضر ألفاظ المقاربة والتشبيه ومعانيهما

(١) شعر أبي تمام: ١٣٤، بتصرف.

(٢) مفهوم السياق وأنواعه ومجالاته، د.رجب عثمان محمد، مجلة علوم اللغة، مج ٦، ع ٤، ٢٠٠٣م. ص ١١٨.

في أبياته هذه : (ظننا، أردت، تخاله، كأنني)، في ألفاظ تحمل الإشارة إلى المبالغة في صفة المديح وأنّه لاشيء وراء المقاربة إلا المراحل المكروهة والمناطق المذمومة، وهو تحليل يكفل الثناء على أبي تمام في مديحه ويفهم منهجه في تطبيقه وأنه منهج يتكئ على المبالغة، ويُخفف - فقط[١] - من المؤاخذة له، ومن ثم فقد كانت هذه الصفات (محموم - مثلاً -) تأتي تعبيراً عن رؤية الشاعر، فهي مسندة إلى الشاعر نفسه، أو إلى الجمهور، فهم الذين ظنوا، وأوشكوا من عظمة ما رأوا أن يحسبوه محموماً، ولعل هذا التعليل هو الذي دفع بعض البلاغيين إلى تفهم المعنى فيها، ووصفه بالحسن، وإشارتهم إلى رفض الصياغة، " فهذه الأمثلة كلها من المدائح التي وقع التفريط فيها، ولا يجوز استعمالها، فالمعنى فيها وإن كان حسناً جيداً، لكنه لأجل العبارة كان مستقبحاً مسترذلاً، تعافه الطباع، وتمجه الأسماع[٢] "، مما يعني وجود رؤية نقدية لحظت وجهاً معنوياً جيداً أراده أبو تمام.

ويوظف التراث النقدي والبلاغي هذا المعيار بغية فحص الخطاب الشعري وتنقيته من الدخن، وذلك حين يكون النص قابلاً للتأويل، ومن ثم يبقى احتمال صرف المديح إلى الهجاء قائماً، كما في أبيات أبي تمام المدحية، وهي :

سعى فاستنزل الشرف اقتساراً ولولا السعيُ لم تكن المساعي[٣]

ولقد اتكأ مأخذ هذا البيت على الخلفية التراثية للشرف، واتصاله بالسمو للوصول إليه، أو مصاولته بالترقي إلى مستواه، ومن هنا قام توجيه هذا البيت بأنَّ أبا تمام هجا الممدوح وصرَّح بذلك، ولم يُراع مقامه، وذلك " لأنه إذا استنزل الشرف فقد صار غير شريف، وذلك أنك إذا ذممت رجلاً شريفاً شريف الآباء كان أبلغ ما تذمّه به أنْ تقول : قد حططت شرفك، ووضعت من شرفك، وقد وكده بقوله : اقتساراً[٤] "، لقد متح الآمدي في نقده هذا من الخلفية التراثية اللغوية الصريحة

(١) لا يجب أن يؤخذ هذا التحليل بوصفه دفاعاً عن كل الأبيات، وإنما هي رؤية تكشف جانباً من جوانب المعنى الذي تضمه بعض الأبيات وليس كلها، إذ لا أظن أننا قادرون على صناعة التخريج لإيماء أبي تمام للممدوح بالشيطان الرجيم.

(٢) الطراز: ٢ / ٣١١، وانظر: المثل السائر: ٣ / ٢١٧.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٣٩.

(٤) الموازنة: ١ / ٢٤٠، ٣ / ١١٢.

للشرف، ومن هنا فلا يتاح لأبي تمام أن يخرج عن هذا النسق المسبق، وهو موقف نقدي يتكرر تماماً عند ابن سنان، ويُضيف أنَّ أبا تمام حين تجاوز الحقيقة إلى الاستعارة فإنه قدمها بصورة مغلوطة[١]، وهو صنيع أدى إلى وصف الممدوح بما لا يليق من الأوصاف.

والذي أجده في هذا البيت أنَّ أبا تمام قد أعلى من شأن ممدوحه حتى عدَّه قيمة بذاته، يستحق أنْ تشرف الأشياء به، وأنَّه أصبح موقعاً لاجتماع المفاخر عنده، ولذا فكلمة (استنزل) لا يمكن حصر دلالتها في النزول من الأعلى للأسفل، وإنما تمتد لتشمل طلب الضيافة وإعداد النـزل، وهو ما تبيحه اللغة[٢] وكأنَّ الشرف قاطرة تسعى فاستنـزلها الممدوح ولم يتركها لتتحول إلى غيره، وقد تمَّ ذلك للممدوح، ولو لم يتمّ له واستدعى ذلك أن يقوم باقتساره وإجباره لفعل ذلك، بُغية أن يكتسب المجد والشرف، و قد نجد في البيت استعارة صنع منها أبو تمام معنى عميقاً يُشير فيه إلى تمثل الشرف رجلاً يستزيره الممدوح ويستنـزله، وهو ما تكشفه المقابلة والتضاد المعنوي بين (سعى) و (استنزل)، حيث تعطينا الكلمة الأولى فعل السعي والحركة والتحول أو التقدم إلى الأعلى، وتمنحنا الكلمة الثانية ما أشار إليه القدامى من النزول والتدني، وهذا يوحي بوجود نوع من التدافع المستمر، وكأنَّ الممدوح قد سعى وبلغ المجد وأضافه أو استنزله في رحاله وواصل سعيه إلى الأعلى، دون أن نقف في نقد هذا البيت عند كلمة (استنزل) ونحكم عليه بالانخفاض فحسب! ونغفل الدلالة الكبرى التي تُشعها وتبثُّها كلمة (سعى) واشتقاقاتها التي امتلأت بها البيت، وهو ما تعطينا إياه القصيدة في أبياتها كافة من الإشارات العديدة إلى فعل السعي والحركة وكل المعاني التي تتوالد من الحقل الدلالي للسعي مثل : التلبية، الرحلة، الامتداد، الهمة، الورد، المساعي، العزم، السيل، وغيرها[٣] من الكلمات التي تؤكد على الجو العام للقصيدة، وأنه جو ينحو إلى الحركة والتقدم نحو الأمام.

وقد اجتهد الأستاذ سعيد السريحي في أنْ يُقدم تفسيراً لهذا المعنى، فتجاوز تحليل قوله (استنزل الشرف) وأطنب في تفسير قوله (اقتساراً)، و الواقع أنّ مؤاخذة

---

(١) انظر: سر الفصاحة: ١٣٦.

(٢) انظر (أساس البلاغة مادة ن ز ل).

(٣) انظر القصيدة في ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٣٦.

القدامى للكلمة الأولى لم تكن بأقل من مؤاخذتهم للكلمة الثانية، وعلى الرغم من جمال التفاته إلى أنَّ " أبيات القصيدة كلها تنبع من هذه المكابدة والمعاناة فلا تؤخذ فيها الأشياء إلا قسراً وعنوة، ولا تتهيأ إلا بعد حزم وعزم وشدة يقهر بها الإنسان المستحيل ويبلغ ما لا يمكن بلوغه [1] "، إلا أنَّ القصيدة تمنحنا أشياء تتضاد مع هذه الرؤية كالبكاء والعبرات والألفة والافتراق وفرحة الأوبات وترك ما لا يمكن بلوغه إلا بالحزم [2]، ولعل في التأويل الذي ذكر سابقاً ما هو أقرب إلى الصحة والجمال، مع عدم إغفال الرواية الأخرى التي وردت في بعض نسخ المخطوطة (اقتداراً)[3]، وهي التي تُلغي المأخذ النقدي على هذه الكلمة فقط، وإنْ كنت لا أجد فيها الإشعاع الجمالي الذي ينبعث من رواية : اقتسارا.

ويمتدّ النقاش النقدي لأبيات أبي تمام إلى الحد الذي يمكن من خلاله أنْ تُناقش أدقّ تفاصيل العملية الشعرية من خلال توظيف هذا المعيار، فالأوصاف التي يُطلقها الشاعر على ممدوحه يجبُ ألا تكون قابلة للاحتمال الآخر الذي يُقلِّل من كمال المدح من دون أن تصل إلى إلغائه فحسب، ولذا فقد آخذ النقاد أبا تمام بقوله :

جعل الخلافة فيه ربُّ قوله ... سبحانه لِلشيءِ : كُن فَيَكونُ[4]

فرأى الآمدي - ووافقه ابن سنان - أنَّ البيت في غاية الرداءة وذلك لاستخدامه ما يقال في الأمر العجيب في غير موضعه، "فأما الأمور التي لا يُتعجب منها، ولا تستغرب، والعادات جارية بها وبما يشبهها فلا يقال فيها مثل هذا، وإنما يُسبّح الله تعالى، وتُذكر قدرته على تكوين الأشياء لو جاءوا بأبي العبر أو بجحا فجعلوه خليفة[5] "، وهذا تعليق على استدعاء أبي تمام هذا اللفظ الذي يحمل دلالات الغرابة والخروج على المألوف والمعتاد، والشاعر حين وظّفه في مديح الخليفة الواثق بالله فإنّه - كما يرى ناقدوه - قد أساء إلى ممدوحه، وكأنّه لا يمتلك ما يؤهله لهذه

---

(١) شعر أبي تمام: ١٥٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨.

(٣) المرجع السابق: ٢ / ٣٣٩.

(٤) المرجع السابق: ٣ / ٣٢٦.

(٥) الموازنة: ٢ / ٣٣٥ـ ٣٣٦، وانظر: سر الفصاحة: ٢٣٦.

المنزلة، أو كأنّه يقع في مؤهلاته على الضد منها، أي أنَّ مديح أبي تمام للواثق بالقول إنّ مجيء الخلافة كان بتقدير الله هو مناسب لو كان يقال لشخصيات لا قيمة لها كجحا المشهور بالغفلة، أولأبي العبر وهو من عدل إلى الحمق واشتهر به[١].

ويظهر لي أنَّ الآمدي وابن سنان في رأيهما هذا قد ركبا مركب القسوة على الشاعر، فالقصيدة الجميلة في مديح الواثق بالله توحي بالإعلاء من شأنه، والتقاط عدد من الصور في مراحل حياته، ومنها هذه المرحلة التي يتّضح منها أنه بصدد التأكيد على أنَّه منذ صغره قد حمل في ملامحه وشؤونه كلها ما يدلُّ وما يُعدُّ تأهيلاً مبكراً للخلافة، ومن هنا فإنَّ دلالة كلمة : (جعل) لا تخفى، إذ توحي بالثراء الروحي والثقافي المبكر الذي عاشه الخليفة في متقدم سنّه، فكان فيه وغيُ الخلافة وكأنها فطرة فُطِر عليها، ومن هنا فهو لم يمدحه بالخلافة التي وصل إليها، لأنّه حينئذ سيكون معنى بارداً وساذجاً لا شعرية فيه، وسيكون معنى يمتلئ بالمباشرة غير الفنية، ولكنّه يمدحه بالخلافة التي (فيه)، وهي كلمة تشير إلى ثقافة الخلافة التي تسري منذ زمن في لحمه ودمه، وكأنه استحق الخلافة قبل توليته.

ولعل البيت التالي لهذا البيت يؤكد هذا النسق ويزيده وضوحاً، إذ يقول :

ولقد رأيناها له بقلوبنا وظهور خطبٍ دونه وبطونُ

وقد علّق التبريزي على هذا البيت بقوله : " أي كنّا نُقدِّر أنها تصير إليه بالمخايل الدّالة، وبينه وبينها مدة بعيدة[٢] "، وهذه الأشياء جميعاً : فطرية الخلافة والرؤية القلبية وظهور الخطب قبله، كلها أمارات تستحق التعجب منها، وأنْ يُصبح توفّرها في شخص صغير قبل ترشحه للخلافة واحتشادها فيه نوعاً من الغرابة والخروج عن المعتاد يستدعي ما قاله أبو تمام.

وقد ظهر هذا التوظيف النقدي لملاءمة المعنى لمقتضى الحال في قول أبي تمام :

وليست دياتٍ من دماءٍ هرقتها حراماً ولكن من دماء القصائدِ[٣]

---

(١) انظر: أشعار أولاد الخلفاء: ٣٢٣.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٢٦.
(٣) المرجع السابق: ٢ / ٧٦.

إذ يجد الآمدي فيه أن أبا تمام قد " أتى في هذا بأقبح ما يكون الخطأ وأشنعه، وهجا ممدوحه، وهذا أبو الحسن بن شبابة ظن أنه مادحه، فكيف يكون الممدوح قاتلاً لمدائحه التي فيها وصف مفاخره ومناقبه. . .فإذا سفك دماءها فقد محا ذلك كله وهدمه وأبطله، وجازى القصائد بضد ما تستحقه من تدوينها وحفظها[١] ".

ومما يُشار إليه خاتمة لتطبيق هذا المعيار في نقد معاني أبي تمام أن يقال : إنَّ أغلب المؤاخذات على هذا النوع قد ولدت ونمتْ في ظل القصائد المادحة، وإذا كنا قد عالجنا بعضها فإنَّها تنتشر في أغلب القصائد المادحة الأخرى[٢]، ولعل السبب في ذلك متصل بأنَّ هذا هو الحقل الذي يظهر فيه مثل هذا النقد، بالإضافة إلى أنه قد يعود إلى أنَّ أبا تمام يجتهد في التجديد الشعري ويحاول أنْ يُقدم الغريب والجديد والكثير بغية أن يأخذ ما يماثله من المال والأعطيات، وكأنَّ تخليده لممدوحيه نوع من السعي إلى الربح الأكبر، وهذه الأشياء دفعته إلى الغرابة ومخالفة المعتاد في مخاطبة هذه الطبقة العالية من المجتمع، وقد جاء جهد النقاد ليكشف عن تواتر المجتمع بأطيافه على توقير هذه الطبقة، وتخصيص نوع من الخطاب الذي يجب أنْ يشمل النصوص المتوجهة إليهم كافة، وأصبح النصُّ الشعري والنصُّ النقدي يعتلجان بين يدي الممدوح بُغية الوصول الأسبق إلى قلب الخليفة.

**٢- ملاءمة المعنى لثقافة المتلقي :**

عُني النقد العربي بالملاءمة بين الخطاب ومستوى الشريحة المعنية به، فلم يعد متاحاً للمبدع أن يسكن في نصه وينحاز إليه وإلى لغته وصوره وموسيقاه من دون أن يلحظ المتلقي ومدى تهيئته لاستقبال خطابه، و الشريحة الفكرية والثقافية التي ينتمي إليها، وفي هذا إيمان عميق بوظيفة الأدب من حيث إنه أداة لتوصيل المعنى وبلوغه إلى قلب المتلقي، وكل خروج عن هذا المنطق الجمالي خروج عن حد البلاغة.

ولعل السقف الأعلى في التراث العربي الذي أعلى من هذه القيمة ما ينسب إلى

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٥٤.

(٢) انظر مثلاً: المرجع السابق: ١٠٤:١، ١: ١٨٩، ٢: ٣٢٥، الموشح: ٢٧٩، سر الفصاحة: ١٣٦، النظام: ٢: ٥٣، ٣: ١٠٩، ٦: ٩٩.

النبي ﷺ : [لكل مقام مقال[١]]، بالإضافة إلى ما نجده عند الجاحظ في مصنفاته، فهو يورد آراء بشر بن المعتمر في صحيفته، ومنها قوله : " فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنّه إن عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين[٢]"، وهي رؤى لا يتركها الجاحظ من دون استثمار وتوظيف، فيقول : " لكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تَلزَق بصناعتهم إلّا بعد أن كانت مشاكَلاً بينها وبين تلك الصناعة. و قبيحٌ بالمتكلم أنْ يفتقر إلى ألفاظ المتكلِّمين في خطبة، أو رسالة، أو في مخاطبةِ العوام والتجار، أو في مخاطبةِ أهله وعبده وأمته، أو في حديثه إذا تحدث، أو خبره إذا أخبر. وكذلك فإنّه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب، وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل، ولكلِّ مقام مقال، ولكلِّ صناعة شكل[٣] "، وهي رؤية نلحظ حرص الجاحظ على تعميمها وأنْ يفكَّ ارتباطها الوثيق بالخطابة ليجعل منها توجيهاً نقدياً يشمل مستويات الكلام عامة، وعلى رأسها : الشعر .

وأعتقد أنَّ ابن سنان قد التقط هذا الخيط ونظم منه رؤيته التي يُصرح فيها بالتزام الأسلوب الشعري الخاص، وأن تكون مستويات الخطاب متناسبة مع جمهورها من المتلقين، فقال : " ومن وضْع الألفاظ موضعها : أن لا يستعمل في الشعر المنظوم، والكلام المنثور، من الرسائل والخطب : ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم، لأنَّ الإنسان إذا خاض في علم وتكلم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وكلام أصحاب تلك الصناعة[٤] "، و واضح أنَّ هذا جهد نقدي يسعى لتجاوز الوقوف عند سطح اللغة وفحص سلامة تراكيبها إلى البحث في مدى ملاءمة الخطاب لمستمعيه، ومن ثم مؤاخذة منْ يتجاوز هذا المنهج بمعيار عدم ملاءمة الخطاب للطبقة الثقافية المعنية به.

---

(١) انظر: المقاصد الحسنة، ورقم الحديث ٨٧٠، واللافت أن بعض النقاد يقيمون قواعد منهجية في تأصيل القول الإسلامي على هذا الأثر باعتباره من قول الرسول ﷺ (انظر: النظرة النبوية في نقد الشعر: ٦١)، مع أنَّ أبا بكر الخرائطي يرى أن في سنده ضعفاً، وهو موقوف على راويته أبي الطفيل (انظر: مكارم الأخلاق ومعاليها، ج ٣، رقم الحديث ٢١).

(٢) البيان والتبيين: ١٣٩.

(٣) الحيوان: ٣ / ٣٦٨ . ٣٦٩، وانظر: كتاب الصناعتين: ٢٧.

(٤) سر الفصاحة: ١٥٨.

وقد وقف الآمدي أمام بيت أبي تمام وفيه :

يقول أناس في حَبِينَاَء عاينوا　　عِمَارةَ رحلي من طريفٍ وتالِدِ[١]

وقال : "هذا من معاني العوام[٢]" ، وما كان من معانيهم فإنه لا يجب توظيفه في خطاب الولاة والقادة، ولعل هذه الملاحظة هي التي دفعت الآمدي إلى أنْ يصف واحداً من الأشطر التالية لهذا البيت بأنه كلام كالفارغ[٣]، ويعلق على قول أبي تمام الآخر في القصيدة نفسها :

جذبْتُ نداه غُدوة السبت جذبةً　　فخرَّ صريعاً بين أيدي القصائدِ[٤]

فيقول : " هذا، وأبيه، معنى متناه في برده وغثاثته وركاكته، ولشتيمة الممدوح - عندي - بالزنى أحسن وأجمل من جذب نداه حتى يخرّ صريعاً[٥] "، وهي رؤية يملؤها الآمدي بضرورة التفريق بين خطاب الشرائح الاجتماعية، وأنَّ ما يصلح لهؤلاء العامة لا يصلح لطبقة الأمراء والسلاطين وهو بصدد مدحهم، فلم يكن المعنى خطأً في ذاته، ولم يكن المعيار الاجتماعي هنا معنياً بالبحث في صواب المعنى وخطئه بإطلاق، وإنما كان يلحظ الصواب المتعلق بأطراف الخطاب المعنيين به، ونحن نعلم أنَّ هذه القصيدة جاءت في مديح الأمير: خالد الشيباني[٦]، ومن هنا كان واجباً على الشاعر أنْ يُقدم معانيه وفق قالب يناسب فهوم الطبقة التي يتجه إليها وإمرتهم، لا أنْ يخلط في خطابه، وكأنَّ هذا هو المراد بمقولة الجاحظ: " ومدارُ الأمر على إفهام كلِّ قومٍ بمقدارِ طاقتهم، والحملِ عليهم على أَقدار منازلهم[٧]".

وإذا كان هذا هو رأي الآمدي وشابهه ابن سنان[٨]، فإنَّ الشنتمري والتبريزي لم

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٥.
(٢) الموازنة: ٢ / ٣٢٥.
(٣) انظر: المرجع السابق: ٢ / ٣٢٥.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٥.
(٥) الموازنة: ٢ / ٣٢٥.
(٦) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٥.
(٧) البيان والتبيين: ١/ ٩٣، وانظر: كتاب الصناعتين: ٢٠.
(٨) انظر: سر الفصاحة: ٥٩.

يؤاخذا أبا تمام في معناه، وإنما أشارا إلى تحديد موقع الموضع (حبيناء)، أوبحر القصيدة وعروضها[١]، وهو ما يطرح سؤالاً كبيراً على اطّراد هذا المعيار والاتفاق على تفاصيله.

ويتضح الجدلُ في مصداقية هذا المعيار في استشهاد ابن سنان عليه بأبيات أبي تمام التي رأى فيها أنه خرج عن الملاءمة بين الكلام ومستوى سامعه، وهي :

مـودّةٌ ذهـبـت أثـمـارهـا شُـبَـهٌ ... وهـمّـةٌ جـوهـرٌ معـروفُـهـا عَـرضُ[٢]

وقوله : خرقاءُ يلعب بالعقول حبابها ... كـتـلـعُّـب الأفـعـال بـالأسـمـاءِ[٣]

ففي البيت الأول نجد ألفاظ أهل الكلام الخاصة بهم، وفي البيت الثاني ألفاظ النحويين[٤]، وهي مسوغات استدعت أن يرفضها ابن سنان من باب عدم المواءمة كما مرَّ في تطبيق هذا المعيار، وهذا يعني انفلات أبي تمام في معانيه هنا من شرط البلاغة وهو ضرورة المواءمة بين طبقات الكلام وطبقات الناس[٥]، ومن هنا آخذه ابن سنان.

ولكنَّ ابن الأثير لم يرَ اطّراد هذا المعيار، وحمل على ابن سنان في تأصيله له، ورأى أنَّ ما أنكره ابن سنان هو عين الفصاحة[٦]، أي إنَّ رأي ابن الأثير يقع على الضد وفي المقابلة التامة مع رأي ابن سنان، وهو ما يؤكد على عدم الاطراد في هذا المعيار عند النقاد والبلاغيين، وأنَّه لم يقم الاتفاق بينهم على هذا المعيار، بل تعدى الأمر إلى أنْ يتجاوز الخلاف في التطبيق إلى الخلاف في قيمة هذا المعيار والإيمان به.

---

(١) انظر: شرح ديوان أبي تمام للشنتمري: ٢ / ٣٨٢، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: ٢ / ٥.

(٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ٤٦٦، قال الشنتمري: " الجوهر ما قام بنفسه، والعرض ما يحتاج إلى جوهر يتعلق به، وهذه كلها أمثال لمحبته لعياش بن لهيعة وحرمانه له مع ذلك " (شرح ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٧٤).

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٩، وهو يصف الخمر، والحباب: طرائق الماء فيها إذا مزجت.

(٤) انظر: سر الفصاحة: ١٥٩.

(٥) انظر: كتاب الصناعتين: ٢٩.

(٦) المثل السائر: ٣ / ٢٥١.

وحين حاول ابن الأثير الدخول إلى هذه الأمثلة التي رأى فيها ابن سنان خللاً اجتماعياً، ناقشه في مفهوم الشعر نفسه، وحاول أن يشرح رأيه بأسلوب أدبي، فابن الأثير يؤمن بضرورة تخصيص الألفاظ لكل صناعة، ولكنَّه يرى في الأدب نوعاً آخر لا يقع عليه هذا الإلزام، فيقول : " إن صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه، ولا حاصر يحصره[1] "، فمفهوم الشعر وطبيعته تقومان على استمداده من الحقول اللغوية والدلالية كلها، ولا يُحاصر الشعر ولا الشاعر في طريق واحد، لأنَّ الشعر لا يُقدم رؤاه من وجهة نظر علمية لنطالبه بالتخصص والتحري، ولكنَّه يضرب في كل شأن ليقول ما يستشعره الأديب حيال هذا الموضوع أو ذاك، لقد تحولت المسألة في نظر ابن الأثير إلى محاكمة الفنية أو الشعرية في البيت، ومدى قدرة الشاعر على تمثّل هذه الألفاظ ذات الانتماءات الثقافية المختلفة، ومن ثم صهرها في التجربة الشعرية حتى تُصبح جسداً واحداً لا يشعر المتلقي بالنفور أو التفاوت فيه، ولذا وجدناه يهزُّ الاقتناع بجدوى هذا المأخذ في البيتين، ويرى أنَّ الثاني حمل صورة رائعة، وأمَّا ضعف الثاني فإنَّ مردَّه إلى الركاكة في نظمه، وليس ما ذكره ابن سنان[2].

وقد يكون رأي ابن الأثير أولى بالقبول من رأي ابن سنان، بل إني أرى أنَّ الشعرية تكمن في قدرة الأديب على النفاذ الإبداعي في روح الكلمات مهما كان انتماؤها وقدرة الشاعر على تحويلها إلى جسد الشعر، وذلك هو الأكثر قرباً وتفهماً لمفهوم الشعر وطبيعته من رأي بعض المتأخرين كالمُحبّي، وذلك حين عرض للرأيين وحاول تفسير ذلك ورجْعه إلى تأثير الزمن والثقافة، فقال : " ولعله كان معيباً في الصدر الأول، لأنه لم يُؤلف استعماله، وعلى أمثالنا لا يعاب ؛ لشيوعه، بعد نقل كتب اليونان إلينا ؛ فإن اللفظ قد يعدُّ فصيحاً عند قوم دون آخرين[3] "، وذلك لأنَّ هذا الرأي لن ينفي العيب عن أبيات أبي تمام حال قولها، بل إنه يُثبت لها العيب، ويضمن لغيرها الصحة حين تعتاد الأذن والثقافة على هذه الألفاظ أو غيرها، وهذا لا

(١) المثل السائر : ٣ / ٢٥١ . ٢٥٢.

(٢) انظر : المرجع السابق : ٣ / ٢٥٣.

(٣) نفحة الريحانة : ١ / ٢٠١.

يعطي للحكم قيمة الثبات وإنما يجعله عُرضة للتغير، وعرضة بدرجة أكبر للاختلاف في تقويم المرحلة الثقافية للفظ.

**٣- ملاءمة المعنى لأغراض الشعر:**

تُعدّ الأغراض الشعرية محوراً رئيساً في بحث المعنى، لأنّها البوابة الكبرى له، وهي التي تتعاضد أجزاء البيت لتحقيق كماله، فـ "الغرض هو الهدف الذي يُنصب فيُرمى فيه .. وفهمت غرضك أي قصدك[١]" كما يقول ابن منظور في تأكيد على العلاقة بين سلامة المعاني وأنها باب إلى كمال الأغراض.

ويؤكد النقد العربي على أنَّ الشعراء يعتنون بحشد المعاني التي تضفي على الغرض الكمال، إذ " من شأن الشعراء أن يتصرفوا في المعاني بحسب أغراضهم وقصودهم[٢]" ، فأصبح الغرض يتحكم بمكونات القصيدة قبل بدايتها، وكأنّه يرسم لها خطة السير، ولابد حينئذ أنْ تأتي معانيها الجزئية ملبية لهذا الغرض العام، ومن هنا نبعت فكرة التتبع والمؤاخذة التي يُقيمها تراثنا النقدي والبلاغي لتفاصيل المعنى وأجزائه، ودراسة صلتها بالغرض، وهل كانت وفية لأهدافه ؟

و المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام تنحصر أو تكاد في أبيات المديح والغزل وقليل من الرثاء[٣]، وقد جاءت كالتالي :

➢ **الإخفاق في إصابة الغرض :**

تتجلى القيمة التي يُعليها النقد التراثي للغرض في مقولة قدامة : " جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب[٤]" ، فالاعتداد بالمعنى هو في تمثيله الصادق للغرض وأدائه الصائب لأجزاء معانيه.

---

(١) لسان العرب: ١٠ / ٥٣.

(٢) أمالي المرتضى: ٢ / ٢٥٧، وانظر اهتمام العرب بالحديث عن المعاني الخاصة بكل غرض من الأغراض والحرص على سلامة ذلك في كل من: نقد الشعر: ٥٨، الوساطة: ٢٤، سر الفصاحة: ١٥٣.

(٣) انظر: الصبح المنبي: ٣٠٤.

(٤) نقد الشعر: ٥٨.

تعددت الرؤى حول نقد المعنى في أبيات أبي تمام الفائتة الذكر، وهي قوله:

أبليت هذا المجْد أبعد غايةٍ ... فيه وأكرم شيمةٍ و نِحَاسِ

إقدام عمروٍ في سماحة حاتِمٍ ... في حلم أحنف في ذكاء إياسِ[١]

وكان منها ما حاول المرتضى نقله من كلام الكندي، حيث قال منتقداً لصنيع أبي تمام: " شعراء دهرنا قد تجاوزوا بالممدوح منْ كان قبله[٢] "، وهو تأصيل لكيفية توظيف المعاني في الأغراض الشعرية، حيث طرح الكندي رؤية يعتقد أنّها منهج تواتر عليه شعراء (الدهر)، ومن هنا فلا يجوز أن يقف فرد في مقابل المجموع الذين ساروا على هذا النهج من المديح.

يظهر هذا المأخذ النقدي على أبيات أبي تمام في قوله:

تحول أمواله عن عهدها أبداً ... ولم يزل قطُّ عن عهدٍ ولم يَحُلِ[٣]

وهي قصيدة قدمها أبوتمام في مديح أبي سعيد محمد بن يوسف، وحاول فيها الإعلاء من قيمة العطاء والبذل والكرم، وأن أمواله لا تقع في يده إلا للحظات، حيث يفرقها على منْ يحتاجها، وهذا المعنى جيد، ولكنَّ الشاعر قدمه من خلال هذه الصورة الشعرية تحديداً، وفيه " أنَّ أمواله أبداً تنتقل عن يده، وأنّ كونها في يده عهد بينها وبينه، وليس بممدوح من جُعل هو وأمواله متعاهدين، وكأنَّه أراد أنّ أمواله تحول عن عهد العاهد لها من اجتماعها عنده[٤] "، فانصبَّ المأخذ هنا على هذه الصورة، فالآمدي يرى أنَّ أبا تمام لم ينجح في إصابة غرضه، وهو المديح، لأنه قدم معناه من خلال صورة لا تتناسب مع غرض القصيدة العام، وهو مديح الأمير، فالعطاء قيمة كبرى، يجب أن يتزامن معها قيمة أخرى وهي سلامة التعبير عنها، وكأنَّ التوتر هنا ناتج من كلمة (عهد) التي نقلت الصورة من حيز القبول إلى حيز

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٤٩.

(٢) أمالي المرتضى: ١ / ٢٩٠.

(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٩٤، يقول الشنتمري: أي إن " أمواله متغيرة أبداً عما عهدت عليه لأنه يبذلها ويفرقها، وأما هو فثابت على ما عهد عليه من كرمه وجوده " (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٢٥٠).

(٤) الموازنة: ٣/ ٢٣٩.

الرفض، فاقترن الذم بمن يُخلف العهد ويلغي الأمانة، ولعل في هذا الموقف من الآمدي ما يهزّ فكرة أنّ النقاد جميعاً يتعاملون مع المعاني النثرية فحسب، وأنّها إن فسدت قاموا بانتقاد البيت، حيث وجدنا أنَّ المعنى النثري هنا جيد، ولكنَّ الشاعر قد أخفق في نقله من بساطة النثر إلى خصوصية الشعر، فكانت صورة المعنى مرفوضة عند الآمدي.

وفي مثال آخر للحرص النقدي على نقاء الأغراض الشعرية، نجد ابن المستوفي في تعقيبه على شارحي أبيات أبي تمام، يهتمُّ بفحص المعنى المتصل بسلامة الغرض، ففي قوله:

والشولُ ما حُلِبَتْ تدفَّقَ رِسْلُها ... وتجِفُّ درَّتها إذا لم تُحلَبِ[1]

نجد تعدد الرؤى في شرحه وبيانه، ولكنَّ الذي يعنينا هنا هو ما نهض إليه ابن المستوفي لتحليله بُغية المحافظة على المعنى، فهو يقول: " هذا يوهم أنه إذا لم يُسأل لا يُعطي، كالناقة الشائل إذا لم تُحلب جفَّ لبنها، وهذا قريب من الهجو[2]"، ونلحظ أنَّ جملته النقدية قائمة على الظن والاحتمال، وذلك من خلال قوله (يوهم، قريب) ومع ذلك فإنَّه قدمها لتكون حِرزاً للمحافظة على المعنى، أي أنَّ حساسية المعنى مهمة حتى للذود عن ما يتوهم حصوله.

ويتجلى وجه مهم في ملاحظة الناقد لإخفاق الشاعر في غرضه، وذلك حين لا يخفق في معانيه، ولكنَّ الخلل إنما جاء من وجه آخر، وهو أنَّ هذه المعاني الجيدة قد صرفت إلى غير مستحقها، ولذا فقد روى الصولي: " قال له نصر: أنا والله أغار على مدحك أن تضعه في غير موضعه، ولئن بقيت لأحظرن ذلك إلا على أهله[3]"، فقد شرفت معانيه حتى غار عليها هذا الممدوح أن تصرف إلى منْ لا يستحق.

وحين ينهض أبو تمام إلى غرضه حاشداً في سبيل ذلك كل الإمكانات اللغوية والبلاغية، فإنَّ الشغف بالجديد والمبتكر قد يكون محلاً للتوقف من قبل الناقد،

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ١٠٥، وفيه أن الممدوح كالناقة التي قلَّ لبنها إذا حلبت تدفق رِسلها، وإن لم تحلب جفت درتها.

(٢) النظام: ٢ / ١٢٧ . ١٢٨.

(٣) أخبار أبي تمام: ٢٦٦، وانظر: وفيات الأعيان: ٢ / ٢٣.

وربما لا يُبيح الناقد خرق المألوف وإنْ قدَّم الشاعر الجديدَ من خلاله، يقول أبو تمام :

ولّى ولم يظلم وهل ظَلَمَ إمرؤ　　　حثَّ النجاء و خلفهُ التِنّينُ[١]

فالقصيدة مولودة في ظل الاحتفال الكبير بالأفشين وانتصاراته ووصف عظمته وهوله، ومن هنا جاء تشبيهه بالتنين، وهو التشبيه الذي آخذه النقاد عليه، ورأوا أنّه " لو أجهد نفسه في هجاء الأفشين هل كان يزيده على أن يُسميه التنين؟ وما سمعت أحداً من الشعراء شبه به ممدوحاً بشجاعة ولا غيرها[٢] "، ونحن نجد هنا المأخذ الاجتماعي متمثلاً في التنبيه على عدم اللياقة التي وجدوها في بيت أبي تمام، وأنَّه حين أراد إظهار شجاعة ممدوحه أخفق في تمثيله بالتنين، فكأنَّ الشاعر حين أراد أنْ يصف ممدوحه بالشجاعة ضخَّم صورته ورأى فيما يُعرف بساطة في التشبيه فذهب إلى ما لا يُعرف بذلك، وتصور وجود صلة بينهما فأقام التشبيه وأخطأ فيه، ومن هنا فقد دخل دائرة الهجاء بهذا الوصف.

ومع وجود التخريجات التراثية لهذا التشبيه، كالقول بانتمائه إلى البيئة الشامية[٣]، أو القول بارتباط التنين بدلالة الحيوان المخيف[٤]، إلا أنني أجد أنَّ مؤاخذتهم تنطوي على محاسبة للكلمة بعد فصلها عن السياق، وكأنَّ الشاعر قد باشر الممدوح بقوله: يا تنين! وعندها تصحُّ مؤاخذتهم، أمَا وقد نقلها الشاعر من حيزها المعجمي إلى فضاء الشعرية، فإنها تحولت على يده إلى رمز شعري يحمل في مضامينه الإيحاء بالعظمة والقوة، وحين لجأ إلى تشبيهه بهذا الحيوان الخرافي فإنَّه إيماء من جهة خفية إلى لا محدودية شجاعته، وأنها دخلت إلى المستحيل وغير المتوقع، ولعل الصورة التي يُلقيها البيتُ في روع مستقبله بلغت غايتها من البلاغة، إذ المفارقة واسعة بين من حاول أن يهرب، فاتخذ وسائل بدائية ومتواضعة، فلم يُحدث سبقاً ولا مسارعة ولا خرقاً للمألوف في هربه وإنما حثّ النجاء فقط! وهي

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣١٨.

(٢) الموشح: ٢٧٨، وانظر: الوساطة: ٦٩، سر الفصاحة: ١٥٣.

(٣) انظر رأي الصولي في (ديوان أبي تمام: ٣ / ٣١٩)، ويقول: " قد عاب هذا قوم، وأبو تمام شامي، فالتنين يضرب به المثل في الشام، كما يضرب في العراق بالأسد ".

(٤) انظر: ديوان أبي تمام: ٣ / ٣١٩.

إمكانات لا قيمة لها إذا كان منْ يطلبه هو الأقوى والأقدر على ذلك، وهو: التنين، بكل ما ترسمه هذه اللفظة وما تُحيله إليه من أساطير وغرائب توحي بكل الصفات المهمة للفارس القوي، فأوجه التشابه محصورة بين الممدوح والتنين، وليست عامة، ولعل في تعقيب الحاتمي على هذا المأخذ ما يدل على إمكانية تجاوزه أو يعكس التفاوت في تقديره، حيث يقول: إنه يُتسمح له بذلك لقوله في الأبيات التي سبقته[1]، وهي أبيات رائعة، ومنها قوله:

جادت عليها من جماجم أهلها ... دِيَمٌ أمارَتها طُلىً و شُؤونُ
كانت من الدم قبل ذاك مَفازَةً ... غَوراً فأمست وهيَ منهُ مَعينُ
بحراً من الهيجاء يهفو مالَهُ إلّا ... الجَناجِنَ والضُلوعَ سَفينُ[2]

وممّا يدعم اتصال هذا التشبيه بسياقه في القصيدة أنَّه جاء ضمن معجم الشاعر في قصيدته المليء بالغريب، مثل: (عذرة مغرب، الجناجن، عثنون، أبرشتويم، أجون، حرون، إفريدون)، بل إنَّ موضوع القصيدة جاء في مديح الإفشين، وهو لقب غريب، وهذه الألفاظ تجيء لتقابل بين حالين من الغرابة والغموض في جهة والوضوح والبيان في جهة أخرى، فكل الأحداث التي سبقت انتصارات الأفشين تُعدّ غامضة لا تُعرف أسبابها، وكل ما جاء بعدها من الفتح باهر الوضوح، فجاءت الغرابة لتعكس شيئاً من الحال الغريبة التي كشفها الأفشين بانتصاراته، وبذا تُصبح الرؤية التمامية في قصيدة ثرية الدلالات، ولا يتجه إليها هذا المأخذ المبالغ فيه.

ومن الإخفاق في الوصف ما نراه من المبالغة التي يتخذها الشاعر أسلوباً قد يؤدي به إلى الخروج عن سقف الغرض، وينبّه عليه الناقد برؤيته العلمية التي يحتكم إليها، ولعل من الأمثلة الواضحة قول أبي تمام:

أَلا لا يـمُـد الدهـر كـفّـاً بسيِّئٍ ... إلى مُجتَدي نصرٍ فتقطعْ من الزَندِ[3]

إذ ينقل لنا المرزباني توقف النقاد عندها حيث قالوا: " تجاوز حدّ المدح، ولم

---

(١) انظر: الرسالة الموضحة: ١٦٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣١٦ . ٣١٧، والجناجن هي عظام الصدر التي إذا هزل الإنسان تبدو منه. انظر كتاب خلق الإنسان: ٨٢.

(٣) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٦٤.

يجيء بشيء في ذكر زند يد الدهر[١] "، فانصبّت المؤاخذة لا على المعنى المجرد، وإنما على المبالغة فيه، وأمّا المعنى بذاته فهو وصف مناسب للغرض، ولكنَّ ما يُنتقد منه هو ما يتصل بالمبالغة التي يُعلي الشاعر من شأنها بُغية أن يعلي الممدوح من شأنه، ولعل الناقد الذي هو منفصل عن التجربة الشعرية التي خاضها الشاعر، سوف يُصبح أكثر قدرة على فحص بعض الجوانب المعنوية، وذلك لابتعاده عن النص، وعندها سيكون قادراً على فحص أثر الأفكار والسياق في مجرى القصيدة، وهو ما نبّه عليه الدكتور عمر فروخ حين أشار إلى أنَّ صنيع أبي تمام يُناسب طبيعة غرض المديح، وإذا أدركنا تلك الطبيعة فستتجاوز عن أخطاء أبي تمام[٢]، لأنها في حقيقتها معان جاءت ملبية لطبيعة هذا الغرض، وهي رؤية تكشف شيئاً من الدوافع التي تُحرك الشاعر.

ولعل في الإشارة إلى المبالغة في المديح ما يُثير مسألة ركوبه مركب الإفراط والمبالغة الذي نجده مسيطراً على أغلب مدائحه، التي تبلغ قريباً من ثلثي ديوانه أو أنها سيرته الشعرية كاملة[٣]، فهل وقع أبو تمام في مأزق الكذب في مديحه؟ وهل كان حين يمدح يُلغي القيمة الفكرية من معانيه ويغرق في طلب المادة حتى أصبح المدح وسيلة غير كريمة للعيش[٤]؟

نجد الآمدي يعقد باباً عنوانه " ما يجب في مدح الخلفاء - كانت تلك حالهم أو لم تكن - ذكر التقى والورع[٥] "، و أورد شواهد عدة على ذلك ومنها قول أبي تمام في المديح :

يتجنَّب الآثام ثمَّ يخافُها     فكأنَّما حسناتُهُ آثامُ[٦]

---

(١) الموشح: ٢٨٠.
(٢) أبو تمام شاعر الخليفة: ٧١، بتصرف.
(٣) انظر: ليال خمس مع أبي تمام: ٣٤.
(٤) انظر: أبو تمام في مصر: ١١٩.
(٥) الموازنة: ٢ / ٣٥٩.
(٦) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٥٣.

وقوله : رعى اللهُ فيه للرعيَّةِ رأفةً تُزَايِلُهُ الدنيا وليست تُزايِلُه
فأضحوا وقد فاضَت إليهِ قلوبُهُم ورحمتُهُ فيهم تفيضُ و نائِلُه[١]

وفي هذا تنبيه للشاعر على أنَّ أغراضه الكبرى تستلزم بعض المعاني التي لا فكاك منها، وعليه حينها أن يتخفف من حسّ الحقيقة والصدق الواقعي، لينشغل بتقديم الوصف اللائق للشخصية الممدوحة في هذا الغرض، وليُلبي ما تواتر عليه الشعراء قبله في هذا الغرض، وقد ينصرف رأي الآمدي إلى ما فهمه الدكتور عبدالله محارب من أنَّه تشريع لتزييف الحقائق وحثٌّ عليه[٢]، أو أن يقال : إنَّ الآمدي قد قصر عن إدراك اللغة الشعرية في المدائح[٣]، لأنَّ في عبارته نوعاً من الإقرار بالخصوصية التعبيرية للغة الشعر، فالآمدي في تنظيره وأبو تمام في مدائحه ينتهجان منهجاً يُجرَّد فيه الموضوع من ملابساته الحاضرة ليرقى فيه إلى المطلق، ولتُصبح المبادئ الكبرى هي الحاضرة في ذهنه، وكأنَّه يُلغي الاتفاق مع اللحظة التاريخية الراهنة، ليُحقق الاتساع الدلالي الذي يكفل له الاستمرارية والديمومة التاريخية، وإذا كان الاختلاف واضحاً عند شراح ديوان أبي تمام في تحديد المقصود بخطاب المديح في قصائده، فإنني أظن ذلك تعلقاً من أبي تمام بقيمة الممدوح وما يتصل به من آثار على المسيرة التاريخية للأمة وما يُشكله من جوهرة في عقد الخلافة الإسلامية، دون أن نحصر دلالة هذا التفاوت النقدي في أنَّ شخصية الممدوح لا قيمة لها في التعامل مع المدحيات كما يرى الدكتور حسين الواد[٤]، بل إنَّ له أثراً كبيراً، ولكنه الأثر الذي لا ينفصل عن مسيرة الأمة، ومن هنا أصبح مفهوماً ما نجده من مبالغة في المديح، إذ تنمو هذه الصفات بوصفها أداة للتغيير، و يُصبح منطقياً بعد ذلك أن يُضفي على الخليفة صفات ممدوحةً وإن لم تكن فيه، لأنَّ ذلك من مراعاة المقام ومن سمات الخطاب الذي يتجه إلى علية القوم، ومن ثم فليس في هذا انصراف عن الممدوح إلى العناية باللغة، وإنما هو انشغال وانصراف إلى الممدوح وبحث عن أنسب السمات والسياقات لمخاطبته[٥].

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٦.
(٢) انظر: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً : ٢٦٥.
(٣) انظر: شعر أبي تمام: ١٣٦.
(٤) انظر: اللغة الشعر : ١٠٨.
(٥) انظر لبيان ذلك في المتنبي والتجربة الجمالية: ٣٩٢ ـ ٣٩٤، اللغة الشعر: ١٠٧ ـ ١٠٨.

لقد كان أبو تمام في مدائحه وفي الصفات العليا التي يلتقطها من التراث الإسلامي والإنساني ليُسقطها على الخليفة لا يخفى عليه مدى قرب الممدوح أو بعده عنها، ولكنه لا يسير في هذا الوادي، وإنما يُجري شعره في وادٍ آخر، ألا وهو أنَّ ذكر هذه الصفات وسيلة مستترة من وسائل الإصلاح، إذ توحي للممدوح بأنَّ هذه الصفات هي الصفات الممدوحة والمحبوبة من قبل الأتباع، ومن هنا فلا بد من إيجادها، وإن لم تكن موجودة فإنها تكشف من طرف خفي عن جوانب الإخفاق التي يعيشها الممدوح، فتعود هجاء عليه، ولعل صنيع أبي تمام هذا يُعدّ عناية منه لا تنحصر بالمتلقي الممدوح، وإنما تمتدُّ لتصل العناية إلى المتلقي المستمع الذي يبحث عن مثل هذه الصفات وينشدها في أمرائه وسلاطين الزمان، إذ " من شأن المادح أن يمنع السامعين من الشك فيما يمدح به ويباعدهم من الشبهة، وكذلك المفتخر[1] "، فجاء أبو تمام ليقوم بتحقيق هذا الشرط النفسي التي تمتلئ به النفوس البشرية.

### ➢ الإخفاق في تلبية شروط الغرض:

يمتاز الغرض الشعري باستدعائه ما يُناسبه من حيث الألفاظ والصور والتراكيب، ومن هنا فالخطأ كبير حين ينقل الشاعر ما كان خاصاً بغرض إلى غرض آخر، وذلك بُغية صناعة المعنى الجيد، لأنه في ذلك يكون قد أساء إلى مفهوم الشعر الذي يؤصّل له بعض النقاد، وتبعاً لذلك يكون قد أساء في خطابه وأساء أخيراً إلى مستقبله.

ومن المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام في باب الغزل قوله:

خشُنتِ عليهِ أُختَ بني خُشَينِ    وأنجحَ فيكِ قولُ العاذِلَينِ[2]

حيث يورد المرزباني رأي ابن المعتز في هذا البيت وأنه " لا يُشبه خطاب النساء في مغازلتهن، وإنما أوقعه في ذلك محبته للتجنيس، وهو بهجاء النساء أولى[3] "، وهو يورد هذا الحكم النقدي مستخدما معياراً اجتماعياً هو أن لكل طبقة ألفاظاً تناسبها في الخطاب، ويرى من خلال هذا المعيار الذي يُعلي من فكرة المقام

---

(١) دلائل الإعجاز: ١٣٥، الإيضاح ٢ / ٥٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٧.

(٣) الموشح: ٢٧٩.

أنَّ الشاعر قد خرج عن التزام منهج النسيب أو الغزل، ولعل من أسباب ضعف البيت أو خلله كما أشار ابن المعتز وغيره ما يتجلى في انهماك الشاعر في التجنيس ومبالغته في الحرص عليه هنا[١]، وهو الذي يُفترض فيه أن يكون منصرفاً إلى ما هو أهم، وهو الغرض الأسمى : التغزل بالحبيب، ولكنَّ هذا الانحراف أدَّى إلى عدم النجاح في غرض الغزل، فإنَّ الفناء والوله بالمحبوب يصرف المحب عما سواه أو هكذا يفترض، وهو ما لم يتضح في بيت أبي تمام، فإذا كان الشاعر قد قدَّم اهتمامه بجماليات الشكل على اهتمامه بجماليات المعنى، فإنَّ الناقد جاء ليتخذ الطريق المعاكس، وينسبُ العيب في المعنى إلى المبالغة في الشكل.

ولئن كان ابن المعتز يعيب بيت أبي تمام هذا، فإننا نجده في كتابه طبقات الشعراء يورد هذه القصيدة وغيرها باعتبارها من قصائد أبي تمام التي تُستملح[٢]، ونجد علي بن خلف في تحفظه على هذا البيت يُشيد بتجانس ألفاظه ومعناه الحسن[٣]، وهو ما يترك انطباعاً قوياً بعدم التعلق القوي بالنقد السابق الموجه إليه، أو أنَّه جاء باعتباره ملاحظة شكلية عابرة على معنى جزئي لا تمتد لتشمل القصيدة بالرفض أو الضعف، وقد نقول : إنَّ ما لوحظ على أبي تمام بأنه خرج عن المعتاد أو اللائق في خطاب النساء، قد أغفل طبيعة هذا الغزل في بداية القصيدة، وأنه جاء مدخلاً لمعنى أبي تمام وغرضه العام في قصيدته، لأنَّها قصيدة قيلت في مديح إسحاق بن إبراهيم، حيث يذكر أبو تمام : " إيقاعه بالمُحَمَّرَة أصحاب بابك، وكانوا تواعدوا إلى موضع علم به، فوقف لهم فيه، فكلُّ من جاء قتل وحُزّت أذنه[٤]"، أي إنَّ غرض القصيدة يتحرك في منطقة بعيدة عن الغزل، ولا تعدو أن تكون المقدمة الغزلية باباً للدخول إلى الغرض، ولعل هذا يوحي بأنَّ صنيع أبي تمام في مقدمة قصيدته مقصودٌ أو أنَّه جاء في خدمة المعنى الكلي للنص، ولم يكن في جوهره خطاباً في (مغازلة) النساء كما هي عبارة ابن المعتز، ولعل مما يعضد ذلك أنَّ المؤاخذة الثانية التي نجدها تُسجل ضد معاني أبي تمام في هذا السياق وأنها لا

(١) انظر : كتاب الصناعتين : ٢٣٥، سر الفصاحة : ١٨٨.

(٢) انظر : طبقات الشعراء : ٢٨٤.

(٣) انظر : مواد البيان : ٣٩٥.

(٤) ديوان أبي تمام : ٣ / ٢٩٧.

تناسب غرض الغزل والنسيب هي التي تُسجِّل ضد البيت الثالث من هذه القصيدة، وهو قوله :

أَلَـم يُـقنعـكِ فـيـه الـهـجرُ حتّـى ... بَـكَـلْـتِ لـقـلـبـهِ هـجـراً بِـبَـيـنِ[1]

إذ يقول القاضي الجرجاني معلقاً على هذا البيت: "فهل رأيت أغث من (بكَلْت) في بيت نسيب[2]"، هكذا كما فعل ابن المعتز في البيت السابق حيث أورد رأيه النقدي العام، ولعل كسر أبي تمام لشروط هذا الغرض هو نوع من التهيئة للمفارقة التي تنثرها الأبيات التي جاءت بعده، فالمقطع الخاص بالنسيب إنما جاء من باب العتاب لصاحبته والإنكار عليها وتوبيخها لأنها جمعت الهجران وسوء العطف والبعد عن حبيبها، ومعنى البيت: فعلت هذا عوضاً عن امتداد الوصال الذي بيننا كما يرى المرزوقي[3]، وهو ما يُقدمه أبو تمام ويُثني به على ممدوحه حين استطاع أن يهزم عدوه ويفعل بهم ما فعل.

وأمَّا المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام في المديح، فمنها قوله :

غَـرَّبَـتـهُ الـعُـلـى عـلـى كـثـرة الـنـا ... س فـأَضـحـى فـي الأقـربـيـن جَـنـيـبـا
فَـلْـيَـطُـل عـمـره فـلـو مـات فـي مَـر ... وَ مـقـيـمـاً بـهـا لـمـات غـريـبـا[4]

وقد كشف القاضي الجرجاني وجه المخالفة في هذا البيت بأنَّ أبا تمام قد " أساء بذكر الموت في المديح، فلا حاجةَ به إليه ؛ والمعنى لا يختلّ بفقده، ومن مات في بلده غريباً فهو في حياته أيضاً غريب، فأي فائدة في استقبال الممدوح بما يُتطير منه[5]"، وهي رؤى نقدية راقية، فهو يطرح رؤية منهجية في البداية إذ إنَّ مقام المديح يستدعي اختيار معان تتناسب مع أهدافه وهي البشرى والثناء والديمومة وما

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٧، وفيه قول المرزوقي: ألم يرضك هجرك له وقت اجتماعك معه، وسوء عطفك عليه حتى خلطت بالهجران بعداً، وجمعت على قلبه بين الصرم والنأي، وفي (معجم مقاييس اللغة مادة ب ك ل) أن الباء والكاف واللام تدل على الاختلاط وما أشبهه.

(٢) الوساطة: ٢١.

(٣) شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٢١٥، بتصرف.

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ١٦٢.

(٥) الوساطة: ٢١٩.

يتناسل من حقلها الدلالي، ومن ثم فلا يذكر الموت وينسب إلى الممدوح أو إلى شيء من مستلزماته، وهو ما وقع فيه أبو تمام، وبعد ذلك انتقل الجرجاني إلى إجابة سؤال يتخيله، وهو السؤال عن الفائدة التي قد تكون خطرت للشاعر ولم تخطر على بال الناقد، فيجيب بأنّه لا فائدة منه، بل إنَّ المعنى لا يختلُّ بفقده، وكل ما لايختلُّ بفقده فالأولى الاستغناء عنه لأنَّ البلاغة الإيجاز، وفي رؤية الجرجاني هذه إيماناً يُتيح أو يُبيح أن يكسر الشاعر نسق الغرض الشعري إذا كان وراء ذلك منفعة يتغياها، وما دامت كلَّ هذه الافتراضات قد تحققت في هذا البيت فإنَّ مفاجأة الممدوح بهذا الخطاب لا يليق.

ولا يقف المأخذ الاجتماعي على معاني أبي تمام و تلبيتها لشروط الغرض على وجود معان لا تليق، وإنما يمتدُّ إلى تحليل صفات المدح، ومحاولة الرؤية من جميع الجوانب، فأبيات أبي تمام التالية، وهي قوله :

| | |
|---|---|
| شهدتُ لقد أوى الإسلام منه | غداتئذ إلى ركنٍ شديدِ |
| و للكَذَجاتِ كنت لغير بخلٍ | عقيم الوعد منتاج الوعيدِ[١] |

يورد التبريزي رأي أبي العلاء فيها، وهو أنَّه ليس هناك وعد حقيقي، وإنما " دلَّ كلامه فيما بعد على أنّه وعدهم ثمّ أخلفهم، على سبيل المكر، وليس ذلك بحسن في المدح[٢]"، وإذا كان هناك من يبيح هذا في الحرب، ويعدُّه بطولة ومن خدع الحرب وأجد أنَّ أبا تمام منهم، فإنَّ أبا العلاء لا يعده كذلك، وإنما يراه من القوادح في هذا الغرض، ولا يجده مناسباً لمديح الأمير، وقد يُلمح في تضاعيف تعبيره بقوله: (ليس بحسن) تسامحاً، إذ لم يقطع بسوئه ولا بفساده، وإنما رآه مما يُضاد الحسن والجمال.

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٧، وقد ذكر الشنتمري أن الكذج: حصن لبابك جمعه بما حوله من الحصون. يقول: لقد هم بترك الحرب مكايدة فتخلفهم [كذا ترد عند الشنتمري، وهي غير واضحة المعنى لي] فيعقم لهم وعدك، وكنت توعدهم وتهددهم، فينتج لهم وعيدك وتهددك (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٤٥٠).

(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٧.

## ➢ الإخفاق في تحقيق المواءمة بين المعنى والغرض:

وتعد هذه المرحلة من النقد والمؤاخذة لمعاني أبي تمام مرحلة متقدمة من مراحله، فهي دعوة إلى المواءمة بين المعنى والغرض، ونحن نجد في مثل هذه الملاحظات تقابلاً بين مسارين: مسار يسعى من خلاله الناقد إلى إثبات الصلة بين المعنى والغرض، ومسار يفحص من خلاله الناقد هذه الصلة إلى أن يصل إلى نقضها.

ونحن نجد في البداية شيئاً من ذلك في الاقتراحات التي يوجهها النقاد إلى بعض الأبيات والمعاني الجزئية في قصائد لا يرون أنَّ هذه الأبيات والمعاني تخدم غرضها ولكنها تليق بدرجة أعلى وأغنى بأغراض أخرى، وذلك كقول أبي تمام:

قُل لابن طوقٍ رحى سعدٍ إذا خبطت ... نـوائِبُ الدهر أعلاها و أسفلَها

أَصبحت حاتمها جوداً وأحنفها ... حلماً و كيِّسها علماً و دغفلَها

مالي أرى الحُجرة الفيحاء مُقفلةً ... عنّي وقد طالما استفتحتُ مُقفلَها

كَأنَّـها جَنَّةُ الفردوس مُعرضةً ... وليس لي عملٌ زاكٍ فأدخُلَها[١]

إذ نجد الصولي ينقل عن ابن أبي دؤاد معلقاً على هذه الأبيات: "إنَّ لك أبياتاً أُنشِدْتُها لو قلتَها زاهداً أو معتبراً أو حاضاً على طاعة الله جل وعز لكنت قد أحسنت وبالغت[٢]"، إذ تكشف هذه العبارة النقدية أنَّ ابن أبي دؤاد قد امتلأ إعجاباً بهذه الأبيات فناً ومعنى، ولكنه رأى أنَّ مثل هذه الألفاظ والمعاني الفاخرة لا تليق إلا أن تكون في المعاني الإسلامية، كالزهد والاعتبار والحضّ على طاعة الله.

وإذا كان هذا المأخذ قائماً على التمنّي أو الرغبة باستخدام هذه المعاني في أغراض غير التي استخدمت فيها، فإنَّ هناك مآخذ لا تتصل بالرغبة والتمني، وإنما هي قائمة على التقاط المعاني التي استخدمت خطأً في أغراضها والصواب استخدامها في أغراض أخرى، ففي قول أبي تمام:

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٤٧ - ٤٨.

(٢) أخبار أبي تمام: ١٤٦.

وما الدمعُ ثانٍ عزمتي ولو انَّها سقى خدَّها مِن كُلِّ عينٍ لها نهرُ[١]

وقوله : وصلتْ دُموعاً بِالنَجيعِ فخدُّها في مثل حاشية الرداءِ المُعلَم

وكأنَّ عبرتَها عشيَّة ودَّعت مُهراقَةٌ من ماء وجهي أو دمي[٢]

نجد الآمدي يقول : " ولو كان وصف بهذا زوجته، أو ابنته، لكان معذوراً، ولكنه إنما وصف حبائبه، لأنه ذكرهنَّ بالجمال والحسن، والزوجات لا يوصفن بذلك[٣] " ، لقد كانت هذه المعاني الجزئية في هذه القصائد وغيرها مثيراً للآمدي، من حيث إنَّها اتسمت بما يُناسب الزوجات أو البنات ولا يُناسب الحبيبات، وذلك لأنَّه جعلهنَّ متّسمات بشدة الجزع والوله وبكاء الدم ولطم الوجه، وأما هو فقد أظهر التجلد وقلة الاحتفال بهن[٤]، وتلك أوصاف الزوجات والبنات لأنهن هن اللاتي يُظهرن كل هذا الجزع على عائلهن، أما الحبيبات فالعادة أنَّ المحب هو من يسعى إليهن، ولقد بالغ الآمدي في التدقيق، فرأى أنَّ الوصف بالجمال يقطع بأنه إنما أراد حبائبه، وذلك من منطلق أنَّ هذا الوصف لا يُطلق على الزوجة أو البنت في الشعر العربي ! ومن هنا جاء مأخذه الداعي إلى نقل هذا المعنى وتهذيبه ليُصبح في الزوجة أو البنت بدلاً من صرفه إلى غرض الغزل أو النسيب.

**٤- العرف :**

قامت كثير من المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام على الوفاء للمرجعية التراثية، أو هو ما نسميه بالعرف، فقيل عن بعض معانيه : هذا المعنى لم تجر العادة به[٥]، ولا نعرف هذا المعنى في كلامهم[٦]، وخالف الناس[٧]، وهذا خلاف ما تعرف قبائل العرب[٨]، وليست طريقته هي طريقة العرب[٩]، ومن ذلك قول أبي تمام :

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٦٨.
(٢) المرجع السابق: ٣ / ٢٤٨ . ٢٤٩.
(٣) الموازنة: ٢ / ٣٨.
(٤) المرجع السابق: ٢ / ٣٦، بتصرف.
(٥) انظر: المرجع السابق: ٢ / ٢٧، ٣ / ٣٥٢، ٤ / ١٢، النظام: ٦ / ٢٨.
(٦) انظر: النظام: ٢ / ٢٢٦، ٦ / ٢٧٢.
(٧) انظر: تمام المتون: ٢٩٣.
(٨) انظر: رسالة الغفران: ١٩٩.
(٩) انظر: الموازنة: ١ / ٤٢٥.

أَجدر بجمرة لوعةٍ إطفاؤُها ... بالدمع أن تزداد طول وُقودِ[١]

وقوله: أمر التجلُّد بالتلدد حرقةٌ ... أمرت جمود دموعه بسجوم[٢]

وقوله: من حُرقة أطلقتْها فُرقةٌ أسرَت ... قلباً ومن غزلٍ في نحره عَذَلُ[٣]

وقوله: دعا شوقُه يا ناصر الشوق دعوةً ... فلبّاهُ طَلُّ الدمع يجري و وابلُه[٤]

وقوله: لها من لوعة البين التدامٌ ... يعيد بنفسجاً ورد الخدود[٥]

فقيل عن البيت الأول: "هذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يُطفئ الغليل[٦]"، و"هذا خلاف ما يعرفه الناس[٧]"، وقيل عن الثاني: "جعل الحرقة آمرة للتجلد بالتلدد، ... هذا من أحمق المعاني... وإنما العادة في مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا، وأما الأمر فليس هذا موضعه[٨]"، وأما معنى البيت الثالث فإنه نقض ما يعرفه الناس من أن القلب إنما يأسره شدة الحب لا الفراق، " فهذا هو المعنى الصحيح المعروف، فإن كان تقدم أبا تمام في هذا المعنى وتبعه، وحذا حذوه، فالرديء لا يؤتم به[٩] " وقيل عن الرابع: إنه جعل الدمع نصرة للشوق، والواقع أنه حرب له، وليس بهذا الخطأ خفاء[١٠]، وقيل عن الأخير: " التدام النساء إنما هو ضرب الصدور في

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٧.

(٢) المرجع السابق: ٣ / ٢٦١، وفيه أي استولت على هذا العاشق حُرقة غلبت صبره، فكأنها أمرت التجلد بأن يصير توجعاً وتحزناً، وأمرت إمساك دمعه بأن تصير سيلاناً.

(٣) المرجع السابق: ٣ / ٧، وفيه أي:لو رأيتنا ونحن نبكي من حرقة أطلقتها فرقة ذهبت بقلبي، ومن عشق في نحره لوم يقاتله ويحاربه.

(٤) المرجع السابق: ٣ / ٢٢.

(٥) المرجع السابق: ٢ / ٣٢، وفيه أن الالتدام: أن تضرب المرأة وجهها وصدرها.

(٦) الموازنة: ١ / ٢٠٩.

(٧) كتاب الصناعتين: ١٢٥.

(٨) الموازنة: ١ / ٢٢٢.

(٩) المرجع السابق: ١ / ٢٢٤.

(١٠) المرجع السابق: ١ / ٢٢١، بتصرف.

النياحة . . . فجعلهن أبو تمام ها هنا يضربن بالجلود خدودهن، والعادة لم تجْر بذلك[١] ".

وهي إشارات نقدية تُشكل طعناً في اتجاه أبي تمام الشعري، وأنَّه سلك طريقاً يقع في قبالة طريق العرب ! بل إنَّنا نجد منْ ينقل الإجماع على ذلك[٢]، ولا غرابة إذن أن نجد بعضهم يصدر الحكم العام على شعر أبي تمام بأنه خلع معطف الالتزام بمنهج القصيدة، يقول ابن الأعرابي : " إن كان شعراً فما قالته العرب باطل[٣] "، ويورد الصولي قصيدة أبي تمام :

طللَ الجميع لقد عفوتَ حميدا  وكفى على رُزئي بذاك شهيدا[٤]

وينقل مقولة أحد العلماء تعليقاً على معناها - وقد نسب العسكريُ المقولةَ إلى أعرابي[٥] -: "إما أن يكون الرجل أشعر الناس جميعاً، وإما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه[٦]"، وواضح منهج المفاصلة الذي نشاهده في هذه العبارات النقدية، من حيث التفريق بين بناء القصيدة، ولئن كانت العبارتان تُحيلان إلى رفض الجديد الذي جاء به الفرد (أبو تمام) والاستمرار على القديم الذي تواتر من المجموع (الناس وقبائل العرب)، فإني أجد أنَّ العبارة الثانية تحمل نوعاً من الإنصاف وذلك لتركها مساحة صغيرة تحتمل تميز أبي تمام وذلك لأنها قامت على أسلوب التفضيل ليس غير! ولعل مرجع ذلك إلى صدورها من أعرابي يحمل بساطته، وأمَّا العبارة الأولى فمع صدورها من عالم ضخم فإنَّ عصبيته ألغت أي احتمال لتميز أبي تمام، وذلك لاستحالة الحكم ببطلان شعر العرب، فهي عبارة قامت على أسلوب النسف والإلغاء، إذ إنَّ مفهومها يعني ضرورة أن يُلغي أحد المنهجين الآخر ليُثبت جدارته.

واللافت هنا أنَّ درس هذه المآخذ يكشف أنَّ طائفة منها اتجهت إلى قيام أبي

(١) النظام: ٦ / ٢٨.
(٢) انظر: مواد البيان: ٤٠٩.
(٣) أخبار أبي تمام: ٢٤٤، الموشح: ٢٧٤.
(٤) ديوان أبي تمام: ٤٠٥.
(٥) انظر: كتاب الصناعتين: ١١.
(٦) أخبار أبي تمام: ٢٤٥.

تمام بمذهب جديد[١]، فعد من الذين أفسدوا الشعر[٢]، أو أتلفوه[٣]، ولكن : هل خروج أبي تمام عن العرف وما اعتاده العرب يُعد عند الجميع جريرة يُعاقب عليها الخارج بالطرد؟!

نجد التعبير عن خروج أبي تمام على نهج العرب أخذ مسالك تعبيرية متفاوتة، ومنها ما قاله الآمدي: " أحبّ أبو تمام أن يخرج عن عادات بني آدم ويكون أمة وحده[٤]"، وهي عبارة تسعى إلى تأكيد مخالفة أبي تمام لسابقيه، وقد جاءت في باب التنقص منه خاصة أنّها محفوفة بسياقات الذم والقدح في معانيه الشعرية، ولكنَّ التأمل في أعطاف هذا الحكم يُعطينا أنه يحمل الشهادة بالتميز لأبي تمام، وأنَّه جنس وحده، وهذا نوع من التميز والعلو مهما ساقه ناقدوه على سبيل الذم، وخاصة بعد مرور الزمان والتأكد من سلامة اتجاه أبي تمام الشعري.

وقد جاءت نصوص نقدية متعددة تُشير إلى بعض المآخذ العامة على أبي تمام، وهي في أثناء ذلك تشير إلى ارتباطها بمنهجه وتُشير إلى أنه " رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده[٥] "، وهي تسمية حديثة الإطلاق في وقتها، وذلك لأنها تأتي لتُسمي طريقة أبي تمام مذهباً، وكأن فيه فسحة لكي يذهب فيه منْ أراد، وهو ما كان بالفعل، وهذا يؤكد على أن معيار العرف معيار غير منضبط ولا يفيء إلى مرجعية علمية محددة، فإذا كان هناك من رفضه، فإنَّ هناك من قبله وإنْ لم يتجاهل الإشارة إلى مخالفته لبعض مذاهب القدامى، كالقول عن بعض معانيه : إنه لم تجر العادة بها، ولكنها تحمل فلسفة حسنة[٦]، أو القول : لم تجر العادة بذلك ولكنَّ الشعر يحتمل ذلك[٧]، ولقد زاد أبو تمام في بيته على مذاهب العرب[٨]،

---

(١) انظر: البلاغة تطور وتاريخ: ١٢٩.

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ١٧، ١ / ١٣٩.

(٣) انظر: ريحانة الألباء: ٢ / ٣٥.

(٤) انظر: الموازنة: ٢ / ٢١٤، النظام: ٥ / ٢٧٦.

(٥) أخبار أبي تمام: ٣٧، وانظر: الموازنة: ١ / ١٣، النظام: ٢ / ٢٢١.

(٦) انظر: النظام: ٢/٢٢١، ٦/٢٨.

(٧) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٧.

(٨) انظر: شرح ديوان أبي تمام للشنتمري: ٢ / ٣٣.

ويبدو أنَّ قيام الحكم على معيار العرف قد أدَّى أن يُصنف الآمديُّ أبا تمام من ضمن الخارجين على عمود الشعر، على حين نجد " أنَّ الجرجاني والمرزوقي قد تحدثا بعد الآمدي عن عمود الشعر إلا أنَّ أحداً منهما لم يتهم أبا تمام بالخروج عليه، بل إنَّ الصيغة التي ورد فيها عندهم لتُشعر أنه كان شاعراً ملتزماً به، وقائماً بحقه[١] "، وهذا دالٌ على وجود تحول معرفي ودلالي في مفهوم عمود الشعر، وفي المصطلحات الأخرى : كالعادة والعرف.

والمُشكل الكبير يتلخص في إعطاء صفة المشروعية المطلقة وصفة الديمومة لبعض المعايير التي تكتسب مشروعيتها من واقعها وثقافتها الراهنة، وذلك لعدم الضبط الدقيق لبعض المصطلحات وخضوعها للتغير المستمر، وهو ما يراه الدكتور شكري عياد منطبقاً على مذهب الأوائل، فقد كان "مذهب الأوائل كما صاغه نقاد القرن الرابع شديد البعد عن شعر الأوائل من جاهليين وإسلاميين[٢]"، وهذا الحكم على الرغم اتضاح التعميم أوالمبالغة فيه، إلا أنه يكشف عن التفاوت في فهم هذا المعيار، ومن هنا فلا يجوز لنا تعميم أي طريقةٍ تطبيقيةٍ لمعيار العرف حين تكون هذه الطريقة عاكسة لثقافة مكان أو زمان أو تيار معين وغير مطرد، لأنَّ في ذلك مصادرة لحق الآخرين المختلفين مكاناً، أو زماناً، أو ثقافة، بالتميز.

بل إنَّ شهادة أبي تمام اللغوية ترتفع وترتفع لتُصبح بمنزلة الوثيقة والشهادة التاريخية[٣]، وهناك آراء ساقها آخرون ممن يوثق بتدقيقهم، وقد تركوا فيها المجال لاحباً لأبي تمام، بل تجاوزوا ذلك بالشهادة له بأنَّه لم يخرج عن قوانين العرب[٤]، ويجعله الزمخشري من علماء العربية، وأن ما يقوله هو بمنزلة ما يرويه[٥]، بل إنّنا نجد في تقويم اللسان لابن هشام اللخمي النحوي رؤية لطيفة لا تتصل بعلم أبي تمام بلغة العرب فحسب، وإنما اطلاعه على أصناف كلامهم، وحِجاجه معهم في سلامة

---

(١) قضية عمود الشعر: ١٤١؛ بل إني أجد إشارات عدة في تشبيه شعر أبي تمام بغيره من فحول العرب القدامى، كامرئ القيس، وأوس بن حجر، وجرير. انظر (موائد الحيس في فوائد امرئ القيس: ١٥٩، ١٥٠، نضرة الإغريض: ٨٨).

(٢) المذاهب الأدبية والنقدية: ٢٠٨ ـ ٢٠٩.

(٣) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٦، ٢ / ٢٥٥.

(٤) انظر: المزهر في علوم اللغة: ١ / ٥٨.

(٥) الكشاف: ١ / ٩٣.

شعرة وفي فصاحة النطق، ومجيئه على سنن العرب، وأنَّه لا يقول ما يقول إلا وقد عرف ذلك من كلام العرب، إذ إنّ أبا تمام " ممن يُحتج بشعره لعلمه . . . ولم يكن حبيب ممن يُغلّط في هذا القدر، لأنه كان من أهل الرواية لأشعار العرب وكلامها[(١)] "، وإذا كان الآمدي هو واحداً من الذين تزعموا مناكفة أبي تمام والوقوف بوجه مذهبه، فإنَّ الطرافة تنبع من أنَّ التراث يحفظ لنا نصرة الدارسين لأبي تمام في مقابل خصمه الناقد الآمدي، فقد قال ابن أبي الأصبع : " أبو تمام لا يشك أحد أنه أبصر من الآمدي في اللغة، وأقعر منه بمعرفة اللسان العربي [(٢)] "، وهذا يعني وجود أطراف متضادة في استقبال نصوص أبي تمام، وأن مواقفهم تشمل ألفاظه ومعانيه.

ولعل المثال الأكبر لمعاني أبي تمام التي نقدها القدامى وكانت موضعاً للبحث والتدقيق من خلال تطبيق فكرة العرف قوله :

رقيق حواشي الحلم لو أنَّ حلمه ... بكفَّيك ما ماريت في أنه بُردُ[(٣)]

نجد عدداً من النقاد يشيرون إلى " أنه ما وصف أحد من أهل الجاهلية ولا أهل الإسلام الحلم بالرقة، وإنما يصفونه بالرجحان والرزانة[(٤)] "، ثم جرى التفاوت بعد ذلك في طريقة المناصرين والناقمين، وجاء الآمدي ليشير إلى أنّ هذا المعنى الذي أجراه أبو تمام قد أضحك الناس مذ سمعوه، ولم يعرفه أحد من الشعراء في الجاهلية ولا في الإسلام - كما يقول ابن المعتز ويوافقه الآمدي -[(٥)]، وهو خارج عن مذاهب الناس كلهم عربهم وعجمهم[(٦)].

ومن اللافت هنا أنَّ هذا النص النقدي يرفض هذا البيت في قالب من السخرية، (فالناس) كلمة جاءت مطلقة ومن دون أن يقوم الناقد بتعريف هذه المفردة، وبيان دلالتها، وهؤلاء الناس جميعاً قد ضحكوا على هذا البيت واستنكروه، وهو توظيف

---

(١) تقويم اللسان: ٧٦.
(٢) تحرير التحبير: ٣٧٠.
(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٨.
(٤) كتاب الصناعتين: ١١٩، وانظر: ديوان المعاني: ٢ / ٨١٩، الوساطة: ٧٨.
(٥) انظر: الموازنة: ١ / ١٤٣.
(٦) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٥٠.

للعقل وللحسّ الاجتماعي في رفض مثل هذه المعاني، لأنَّ ما يضحك الناس منه وعليه لا يليق بالمرء أن يرتكبه، وقد أضاف الآمدي إلى هذه الرؤية مبالغة في تحديد زمان هؤلاء الناس فرأى أنَّ الانتماء الديني (وهو الذي يتجلى في إشارته إلى الجاهلية والإسلام) والانتماء القومي (وهو الذي يتجلى في إشارته إلى العرب والعجم) لم ينقل عنهم استخدام هذا المعنى، وليت شعري هل يؤمن الآمدي ويقتنع بالمعنى الذي يجيء من المختلِف دينياً أو عرقياً ويصعب عليه أن يؤمن بمعنى جاء به متأخر؟ ! والآمدي يوقن بمقتضيات منهج أبي تمام الشعري، وأنَّه قد خاتل هذه المعاني بقصد، وهدفه في ذلك الإبداع وتقديم الجديد، ويقرُّ أحياناً بأنّه لم يُخطئ ولكنه خالف العادة[1]، ومع ذلك قام برفضه، وهو نموذج للقراءة المرجعية التي تعتمد على فهم النص الماثل أمامها من خلال الخبرة الجمالية التي اكتسبتها من خلال النصوص السالفة، وهو ما يهزُّ مصداقية الرأي القائل: إنَّ أمثال هذه القراءات لم تستوعب هذا المعنى الجديد[2]، ومع ذلك فنحن نجد أنَّ الآمدي لم يكتف بالمناقشة الفنية وبيان موضع الخطأ من وجهة نظره، بل إنَّه سلبه مشروعية التجديد والوفاء لمذهبه، فقد غاب عن الآمدي الفارق بين ثقافة المتقدمين والمتأخرين، وقد أراد أبو تمام تغيير الدلالة المتفق عليها عند سابقيه في مديحهم للأعراب لتكون أكثر مناسبة للمديح في هذه الحضارة العباسية المترفة، فهو " رجل حضري، وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يُستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي تزن الجبال[3] "، ولكنّ الآمدي وأمثاله من النقاد أرادوا أن يظلوا أوفياء في تفضيل القديم من حيث هو قديم، وإلزام الشاعر وحثه بعصا الناقد والشاهد اللغوي على متابعة ذلك، دون أن نصل في تحليلنا إلى استصغار ثقافة الآمدي كما نرى ذلك عند واحد من الذين

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٤٧، ١ / ٢٢٢.

(٢) انظر: المختارات الشعرية: ٣٦٣.

(٣) من حديث الشعر والنثر: ١٠٣، وانظر تأويل البيت وتفسيره من منطق حضاري عند كل من: نجيب البهبيتي (أبوتمام حياته وحياة شعره: ٢٢٠) و مصطفى ناصف (نظرية المعنى: ١١١) و عبدالله محارب (أبو تمام بين ناقديه: ٣١٦) والسريحي (شعر أبي تمام: ٢١٧) ولايخفى تأثرهم جميعاً بفكرة طه حسين أو اتكاؤهم عليها.

تناولوا هذا البيت بالبيان[١]، إذ لايُنكَر للآمدي قدره وباعه العلمي.

وفي مقاربتنا لرأي واحد من مناصري أبي تمام وهو المرزوقي، فإننا نجده يُناقش أولاً دلالات الرقة، وأوجه استعمالاتها المجازية في محاولة لتخفيف الاحتقان النقدي حول صحة استخدام اللفظة في هذا الموقع خاصة، ومع أنه ممن يُبيح للشاعر المحدث ابتكار الجديد واجتراح المحدث من القول، فإنه ابتدأ بالتحقيق اللغوي لهذه اللفظة ليصل إلى أنه " إذا كان الأمر على هذا، صحَّ أن يوصف البرد الكريم بالرقة، وإذا صحّ سلم قول أبي تمام من طعن الطاعن[٢] "، وقد انتقل المرزوقي بعد ذلك إلى البحث في التراث اللغوي للشواهد الشعرية التي تدعم سلامة اختيار أبي تمام، وكأنّه يُدير الكرة في ملعب الآمدي ويمارس المعيار نفسه والمنطق ذاته في الرد عليه، وهو يسعى في مقدماته المنطقية تلك لكي يُثبت أنه بصحة الاستخدام يسلم قول أبي تمام من طعن الطاعن[٣]، ولعل عبارة المرزوقي تكشف أنه كان يتناول البيت مستشعراً وجود مخالف، وبذا فقد تحولت آراؤه إلى طعون استوجبت الرد ونقد النقد، ولا شك أن الخلاف بين نظرة الآمدي والمرزوقي "مردّه إلى التصور النقدي للتجديد والابتكار، فالآمدي يحاكم هذا النموذج المحدث بما تعاوره شعراء الجاهلية والإسلام، فيراه خارجاً عن وصفهم، ... أما المرزوقي فكان من الذين أفسحوا لألوان المحدثين الجديدة مكاناً يليق بها، فخلع عليها استحسانه، وقد أدرك المتغير الحضاري وصداه في معانيهم[٤] ".

وإنَّ التأمل في مآخذ هؤلاء يدل على إيمانهم جميعاً - حتى المناصرين لأبي تمام - بأهمية معيار العرف في تحديد سلامة البيت ومعانيه، وأنَّ الخروج على هذا المعيار كسرٌ للشعرية العربية والذائقة التي تواتر عليها جماعات الناس، ومن هنا فقد حاول هؤلاء كسر التطبيق الذي مارسه الآمدي وهم في الوقت نفسه لايكسرون المعيار النظري وإنما يُدعمونه.

لقد كان أبو تمام في صناعته لنصه الشعري يعي أنَّه يغرس بذوراً في عمق التربة

---

(١) انظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ٧٥.

(٢) النظام: ٦ / ٢٥٧.

(٣) انظر: المرجع السابق: ٦ / ٢٥٧.

(٤) منهج المرزوقي: ١٠٠ - ١٠١.

الشعرية العربية، وأنه يجتهد في صناعة حقله الخاص، ولا يقطف ثماره من الأشجار الدانية الثمار، فالاشتراك واحد في التربة والماء والسقي، ولم يكن التفرد إلا في البذرة وهو ما تجلى في متحه من عقله وطول تأمله وتدقيقه في المعاني[١] وإعادة النظر المرة تلو الأخرى في القصيدة، وإلى شيء من ذلك أشار أحد النقاد حين قال "رأيت فيه من الحدة والذكاء والفطنة مع لطافة الحسّ ما علمتُ به أن النفسَ الروحانية تأكل عمره كما يأكلُ السيفُ المهندُ غمدَه[٢]"، وأصرح من ذلك عبارة إسحاق الموصلي وكان يستمع إلى أبي تمام ينشد شعره فقال له: " يا فتى، ما أشد ما تتكئ على نفسك! يعني أنّه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه[٣]"، وذلك يوحي بأنَّه يُحقق بداية جديدة لنفسه، فهو امتداد على مستوى الأصول والسمات الكبرى للشعر العربي، ولكنّه يتخذ أسلوباً جديداً، ويجترح منهجاً ومذهباً خاصاً به وبمن يلتزم ما التزمه من بعده، لقد كان التوصيف التراثي له هنا يحمل شيئاً من الدقة، وإن كان لم يذكر الأسباب، ولكنه شعر بملامح الوجه والروح التي يحملها أبو تمام في شعره، ووجد فيه اتساقاً مع شخصيته، ولكنه لمح أنَّ غيره يأرزون ويسقون من آبار سابقة، فهم لم يُمارسوا حفرها وابتداعها، ولم يُشاركوا في ابتكار الماء فيها، وربما يكون بعضها معطلاً! أمَّا أبو تمام فقد ابتكر بئره الخاص به وبدأ يمتح منه، ولم يكن التميز الذي وسموا به أبا تمام خالياً من نتائجه السلبية، وإنما كانت ضريبة ذلك كله حسب التوصيف التراثي " هذا رجل يموت قبل حينه، لأنَّه حمل على كيانه بالفكر[٤]"!، لقد كانت النتيجة لهذا التميز هو الموت المبكر الذي يريده الناقد لهذا الشاعر[٥]، سواء أكان على مستوى الحقيقة وهو توقع وفراسة من الكندي صاحب هذا النص، أم موت على مستوى الأمنية، فما دام قد خرج عن نسق الناس وقبائل العرب وطريقتهم فلا بد من عقوبته بالموت، لاسيما أنّ صاحب النص هو صاحب العلاقة المتوترة مع أبي تمام، وذلك إذا حاولنا استنطاق كلمات النص بوصفها إشارات قابلة للتفعيل من دون الإيمان بحرفية هذا المنهج، يقال ذلك

(١) انظر: أخبار أبي تمام: ٥٣، الموازنة: ١ / ٥٦٤، الموشح: ٢٩٢.
(٢) زهر الآداب: ١ / ٧٦، وانظر: وفيات الأعيان: ٢ / ١٦.
(٣) الموشح: ٢٩٤، وانظر عبارة الاتكاء مرة أخرى في (أخبار أبي تمام: ٥٣).
(٤) الموشح: ٢٩٤.
(٥) زهر الآداب: ١ / ٧٦، وانظر: وفيات الأعيان: ٢ / ١٦.

مع الإشارة إلى وجود التشكيك في موته شاباً، وهو شك تراثي[١] ومعاصر[٢].

ومن خلال قراءة آراء المناصرين نلحظ تفاوتهم في دلالة اللفظة، إذ لا أعتقد القول الفصل هو أنّ " المشكلة إنما نشأت من أخذ الألفاظ مأخذاً إشارياً بحيث لا تتجاوز وظيفتها الإشارة إلى الأشياء في وجودها الخارجي[٣] "، لأننا وجدنا امتداد الشارحين في تناولهم للفظة الحلم والبرد ولم يقصروا الدلالة على فضائها المعجمي، وإنما حللوا مجازاتها.

وأعتقد أنَّ أبا تمام لا يعني إلا نفسه بقوله :

أُنُفُ البلاغة لا كمن هو حائرٌ — مُتَلَدِّدٌ في المرتَع المُتَعَرَّقِ
عِيرٌ تَفَرَّقُ إن حداها غيره — و متى يسُقها وادعاً تستَوسِقِ[٤]

إنَّ البلاغة عند أبي تمام لبست لبوساً آخر غير ما كانت عليه، وهو ما نجد مثاله في رأي أرسطو، إذ يرى أن اللغة تكتسب امتيازها من خلال مخالفتها للمجازات المتداولة، والحلى الأسلوبية المعروفة[٥]، وهو منهج حسمه أبو تمام منذ أمد، وهو في صناعته كصنيع الراعي مع عِيره، لا يسوقها غيره، فهي أصبحت ملكاً له، وحينها نستطيع القول : إنّ كلَّ ما هو قابلٌ للتجديدِ وقابلٌ لأنْ نواصل هزَّه لنُثير من داخله رائحة المسك والجدة فيجب أن نمارس ذلك دون تردد، حتى عدَّ بعض النقاد تجديده منحصراً داخل الإطار التقليدي[٦]، ودليل ذلك نصيحته للبحتري بالتزام نهج القدامى لأنَّ " جملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسن العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله[٧] "، وما علمه باللغة وتآليفه إلا دليلٌ على أنَّه وعى التراث العربي وبدأ من أصوله ليسعى في

---

(١) انظر: وفيات الأعيان: ٢ / ١٦.
(٢) انظر: أبو تمام حياته وحياة شعره: ٦٠.
(٣) شعر أبي تمام: ٢١٧.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٢٠ ـ ٤٢١.
(٥) انظر: مقالات نقدية: ١.
(٦) انظر: بناء القصيدة: ٣١.
(٧) انظر وصية أبي تمام مع اختلافات في نصّها في: زهر الآداب: ١١٠، العمدة: ٢/ ١١٤، تحرير التحبير: ٤١٠، منهاج البلغاء: ٢٠٣.

تجديده، إيماناً بأنَّ خدمته في تجديده لا في تكرار جمالياته وإعادة المكرور من القول.

يقال ما مضى مع الإدراك التام بأنَّ هناك تياراً في اللغة يُتيح للشاعر أن يفصل بين الجمال وبين الالتزام بالشكل الشعري المألوف أو طريقة العرب، وينقل الدكتور عبدالحكيم راضي عبارات تراثية يوظفها لبيان التيار التراثي الذي يُعلي من حق الشاعر وحريته، وهو تيار يرى أنَّ ارتكاب الضرورة حق للمحدثين كما هو حق للقدامى، وهم يؤكدون على استحسان الضعيف إذا كان ضرورة، ومغزى ذلك عميقٌ لا يقف عند مجرد القبول بظواهر الضرورة، بل فيه إعلان عن الفصل بين التزام النمط وعلو القيمة الفنية للعبارة[1]، وهو شيء مما كان حاضراً في أدبيات كثير من الشعراء والنقاد المجددين الذين أدركوا خاصية اللغة الشعرية، وتميزها من غيرها، وإذا كان الآمدي وهو مثال مهم لمن وظفوا معيار المرجعية اللغوية والمنهجية وطريقة العرب في نقد المعاني يتجه إلى الاحتكام إلى الشواهد الشعرية العربية التي تدعم رأيه، وأما إذا وجد شاهداً يدعم رأي أبي تمام أو غيره من المخالفين فإنه سرعان ما يقوم بتوجيهه وعدّه من ضمن النادر أو مما لا يُقاس عليه ولا يُحتج به، فإنَّ هذه النصوص وغيرها ترفع قيمة النادر ليكون تكأة للمحدثين لا ليقولوا مثله فقط، وإنما ليجعلوا منه نبراساً يُبيح لهم فعل ما يقاربه.

ونعي هنا أنَّ الثناء على مذهب أبي تمام لا يعني أنه خال من الأخطاء والعيوب، بل إنَّ حصيلة العيوب هو الوضع الطبعي لمذهب هو في بداياته، إذ "لكل مذهب أخطاؤه وخاصة في نشأته، والمهم أن لا يفسد صاحب المذهب الذوق العام، ومن الحق أنّ أبا تمام لم يفسد ذوق العربية[2]"، وإنما قامت طائفة من إبداعاته وتجديداته على أصول راسخة من اللغة وشواهدها، حتى إننا نستطيع القول: "إنّ أبا تمام لم يلغ الموقف السابق كما توهم النقاد، إنه هو الذي أثبته وأحياه، وكشف عن قوته وثرائه[3]".

---

(١) مجلة فصول، م ٦، ع ١، ١٩٨٥ م، مقال بعنوان: (النقد اللغوي في التراث العربي)، للدكتور: عبد الحكيم راضي، ص ٨١ ـ ٨٢، بتصرف.

(٢) البلاغة تطور وتاريخ: ١٣٠.

(٣) نظرية المعنى: ١٠٧.

وأخيراً، فإنَّ ما يلفت النظر في المعيار الاجتماعي في النقد بشكل عام، هو ما نجده في أعطافه من خضوع لثقافة الناقد والبيئة المحيطة به، ومن ثم فإنَّه يتأثر ويتغير وفقاً لتغيرها، ويصبح الحكم النقدي دائراً ومتحولاً وفق الظروف والملابسات النقدية والسياقات الثقافية التي تحفُّ بالعمل الأدبي، وهو أمرٌ يوحي بصعوبة الطريق أمام المبدع والناقد حين يقاربان هذا المعيار، الأول حين يروم تطبيقه في إبداعه، والثاني حين يروم تطبيقه في نقده، ولعل في عبارة سهل بن هارون التي ينقلها الجاحظ ما يضفي الوضوح هنا، حيث يقول: " سياسة البلاغة أشد من البلاغة[1] "، وواضحٌ أنَّ مراعاة حال المخاطب نوع من سياسة البلاغة، وكأنَّها الخطة المنهجية التي يلتزمها المبدع في إبداعه، أو هي الخريطة الجينية للإبداع، وقد أشار ابن سنان إلى ضرورة معرفة كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وأن " هذا الباب، أعني المواضعة والاصطلاح في الخطاب، يتغير بحسب تغير الأزمنة والدول، فإن العادة القديمة قد هجرت، واستجدّ الناس عادة بعد عادة[2] "، وإذا كانت رؤى ابن سنان هنا تتصل بالنثر السلطاني وكتاب الدواوين، فإنَّ هذا لا يغيب عن الشعر ومنهجية الخطاب فيه، وواضح أنَّ صعوبة هذا المعيار ناتجة من صعوبة الاتفاق على تفاصيله، لأنَّه خاضع لمؤثرات تقع خلف سور اللغة، وإذا كانت اللغة تحمل في رحمها حيزاً من الاختلاف، فإنَّ كل ما هو خلف سور اللغة قابل للجدل والتفاوت بشكل أكبر، وأجد شبهاً لهذا المعيار النقدي بالقاعدة الفقهية القاضية بسد الذرائع، فنحن هنا أمام سدٍ للذرائع الثقافية ودفعٍ لها خشية ارتباك المعنى، ولكن: منْ الذي يستطيع الحكم بذلك؟ ومن يمتلك شرعية ذلك؟ أسئلة تبقى محلاً للجدل، وذلك لأنَّ هذا المعيار يتّسم بالنسبية ويفيء إلى مرجعية قابلة للتفاوت في الإيمان بها وفي فهمها وفي تطبيقها كذلك.

❁❁❁❁❁

---

(١) البيان والتبيين: ١ / ١٩٧.

(٢) سر الفصاحة: ٢٤٨.



# المبحث الثالث

# المآخذ النفسية

# المبحث الثالث

## المآخذ النفسية

لم يكن حظ المآخذ النفسية حول أبي تمام واسعاً، بل إنَّ المناهج النقدية التي تعاورت نص أبي تمام كثيرة، ولكنَّ المنهج النقدي النفسي هو الأكثر خفوتاً في مسيرة النقد المتصل بالنص الشعري التمامي، يقال ذلك على الرغم من الثراء الواضح الذي يمكن استثماره في تأويل المعنى نفسياً عند أبي تمام لأنَّ " في فنّ أبي تمام دائماً ميلاً إلى الناحية النفسية، وتقديراً لتلك الحياة القوية، التي تجري وراء الصور والأجسام الماثلة من الخلائق، وهو لا يعبأ في كثير من الأحايين بالجسم وضخامته، قدر ما يعبأ بالروح[1] "، وكأنّه سعي منه إلى تسجيل الحضور الذاتي والنفسي له في معانيه الشعرية.

وإذا كنا ندرك أن " الاتجاه النفسي واسع المفهوم[2] "، وذلك بالنظر إلى مبادئه وأصوله العامة ؛ فإن الدقة العلمية تقضي بأن ننبه على أنَّ الإشارات النقدية النفسية المتصلة بشعر أبي تمام قليلة، وإنّ جزءاً منها هو الذي انصرف إلى تسجيل المآخذ على معانيه، وهو ما سنجتهد في متابعته من خلال هذا المبحث، وذلك في مستويات عدة تتعاضد لتشكيل رؤية عامة حول هذا المعيار النقدي المهم، ويبقى أن نؤكد على أنّ الانعكاسات النفسية للمعاني "يغلب على القول فيها طابع الاجتهاد والملاحظة الذاتية والاستبطان[3] "، أي إنَّها قائمة على الذائقة الشخصية لكل ناقد، ومن هنا فإنّ باب الاختلاف في توجيهها محتمل وقائم.

### ١- ساعات الإبداع :

كانت وصية أبي تمام للبحتري في مفهوم الشعر وكيفية صناعة القصيدة من أظهر مجالات التنظير النقدي الذي مارسه أبو تمام، ولقد جاءت مليئة بالظواهر النفسية

---

(١) أبو تمام حياته وحياة شعره: ٢٢٢.

(٢) اتجاهات النقد الأدبي: ٣٩٧.

(٣) الأصول: ٣٥٧.

التي تستدعي التأمل والتريث حيال كثير من حقول الدلالة فيها.

وقد نهض ابن أبي الأصبع إلى هذه الوصية في محاولة لاستنطاقها، وأن يقيس النقد التنظيري الذي رسمه أبو تمام بإبداعه التطبيقي، أو ليرى كيف التزم الشاعر أبو تمام وصية الناقد أبي تمام، فيقول أبو تمام مخاطباً البحتري: " يا أبا عبادة: تخير الأوقات، وأنت قليل الهموم، صفْر من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات، أنْ يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه، في وقت السحر[1] "، وهي رؤية نقدية من أبي تمام تنهض لاكتشاف اللائق من الأوقات لنظم الشعر، وتهيئة الجو الإبداعي قبل الدخول في عملية الشعر نفسها، ومعاناة حُميَّاها، أي إنه جهدٌ لتفسير حالة الإبداع من وجهة نظر نفسية، وهي أنّ إقبال النفس ونشاطها، إنما يكون في حالات قلة الهموم والفراغ من الهموم، وأنَّ غالب هذه الحالات إنما يتجلى في أوقات السحر، وذلك عائد للمسوغات التي ذكرها في وصيته، وكأنَّه يشترط للإبداع الجيد توفّر النشاط النفسي، وهو نشاط يحتاج إلى زمن فريد على الشاعر أن يسعى إلى إيجاده، ونحن نلحظ أنَّ اختيار الوقت لم يخضع للفحص العلمي أو الوصايا السابقة، وإنما هو نابع من (العادة) أو التجربة الشخصية لأبي تمام، ولمن مرُّوا في هذا الدرب، لأنّ الناقد هنا - وهو أبو تمام - قد استخرج وصيته من خلال تجربته الذاتية الخاصة، فكأنّه قرأ تجربته الشعرية، وأراد أن يوجزها لهذا الشاعر المبتدئ حينها.

وتعدُّ هذه الرؤية التي يُقدمها أبو تمام عصارة فكرية مهمة، وقد جاءت في سياق عربي مهم، إذ نجد الظهور الأول للربط بين لحظات التجلي الإبداعية وساعات الزمان موجوداً عند عدد من المتقدمين، ومنهم: بشر بن المعتمر، حيث يقول: " خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطاء، وأجلب لكلِّ عين وغُرّةٍ، من لفظ شريف ومعنىً بديع، واعلم أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلُّف والمعاودة[2] "، وهذه الرؤى تتعاضد فيما بينها، لتُشير إلى خلفية فكرية نجدها عند الناقد والشاعر، وذلك من خلال الاهتمام بالمرحلة التي تسبق العملية

(١) العمدة: ٢ / ١١٤، وانظر: تحرير التحبير: ٤١٠، منهاج البلغاء: ٢٠٣.

(٢) البيان والتبيين: ١ / ١٣٥ - ١٣٦.

الإبداعية، " لأنها تستكشف لنا عن قمة النضج الذي توصلت إليه الذهنية العربية في تفسير البلاغة بشتى السبل، واهتمامها بالطاقة الشعورية، بمعالجتها قضايا الإبداع في ذلك العصر[١] "، فالوعي النقدي والبلاغي الذي يحفُّ النص الشعري قادم من الناقد ومن الشاعر على حدّ سواء، حتى غدت هذه الرؤية وصية يُقدمها شاعر بحجم أبي تمام لشاعر كالبحتري، ولئن رأينا الدرس النقدي والبلاغي في تراثنا يتجه - غالباً - إلى دراسة النص بعد ولادته، فإنَّ دراسة نشأة النص وملابساتها يتضح من خلال توفير التهيؤ النفسي والاستعداد الذاتي كما في هذه الوصية.

وإذا كنَّا أمام هذه الرؤى التي تعالج الإبداع وتفحصه من وجهة نفسية نشعر بوجود العناية الفائقة بالنص ومراحل إنتاجه، فإنّ دليلاً آخر يُضاف إلى ذلك يتجلى في محاولة ابن أبي الأصبع فحص الصلة بين التنظير والإبداع الذي قدمه أبو تمام، وهو وجه نقدي جاء ليكمل مراحل الوعي بقيمة الوصية، ومدى ملاءمتها لواقع الشاعر، فقد كان هذا المعنى الذي قدَّمه أبو تمام في وصيته مثيراً ودافعاً للتساؤل، وذلك حين الربط بين مقولته هذه وقوله في بيته :

خُذها ابنة الفكر المُهذَّب في الدُجى والـلـيـل أسود رقعة الـجـلـبـابِ[٢]

ولا شك أنّ هذا البيت يحمل التأكيد على أهمية هذا السؤال، ولا سيما أن رأي النقاد في أبي تمام و وصيته يتلخص في أنَّ أبا تمام " كان بعيداً عن التزام وصيته، وأن حريته في فنه كانت أكبر من أن تقيدها وصية أو قاعدة، وأنه لم يكن ليبالي إذا استقام عنده البيت، أن يستقيم عند غيره[٣] "، أهذا البيت يأتي ليعضد هذا الرأي أم أنَّ هذا الرأي قد تعامل مع الوجه الأول لهذه الدلالة، وتعلَّق بتعظيم أبي تمام من خلال القول : إنه أكبر من التزام وصايا النقد، وإنه يقول من التنظير ما يكفر به عند التطبيق، لأنَّ هذه الرؤية سوف تعود وبالاً على أبي تمام، حيث سيكون متهماً حينها بتخلف الإبداع عنده عن قناعاته التنظيرية.

يورد ابن أبي الأصبع اعتراضاً ويجتهد في تفسيره، وهو أنَّ رأي أبي تمام في الوصية باغتنام السحر يُخالف رأيه في القصيدة باغتنام الدجى، فكأنّ أبا تمام يُقدم

(١) الاتجاه النفسي في نقد الشعر: ٢٤.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٩٠.

(٣) أبو تمام لجميل سلطان: ١١٥.

من التنظير ما يكون أولَ المخالفين به هو الشاعر عند التطبيق، وعلى ذلك يردُّ ابن أبي الأصبع بأنَّ " المقصد في البيت غير المقصد في الوصية، فإن المقصد في البيت: التنقيح، وفي الوصية: العمل والحفظ، والتنقيح يحتاج إلى خلو الخاطر وتدقيق النظر، وغوص الفكر أكثر من وقت الحفظ والعمل[١] "، وهي رؤية تؤمِّن على جدوى التنظير الذي قدمه أبو تمام، وتزيده وضوحاً من خلال تفسير ما نراه مشكلاً من معناه السالف في قصيدته، ونلحظ هنا أنَّ ابن أبي الأصبع لم يتوقف لدراسة اللغة أو البلاغة في البيت، وإنما أشار إلى علاقة أوقات الإبداع بحالات المبدع.

## ٢- المحافظة على الاستقرار المعرفي والنفسي للناقد:

يتصل هذا المستوى النفسي بالمعيار الاجتماعي، إذ إنه يُعدّ تفسيراً أو تطبيقاً له، فإذا كان المعيار الاجتماعي يحتفي بموافقة منهج العرب، وأنْ يجيء اختيار الشاعر لألفاظه ومعانيه على وفق ما تعارف عليه العرب واصطلحوا عليه، فإنَّنا نجد هنا محاولة لبحث هذه المسألة وتفسيرها وفق الرؤية النفسية، فالحنين إلى القديم وتواطؤ النفس على استقباله هو الذي قد يمنعها من التمازج مع الجديد والحديث، فالتأثير النفسي للأدب على ذائقة المتلقي وثقافته من المقاييس النفسية المهمة[٢]، فينهض الآمدي - مثلاً - لتفسير موقف ابن الأعرابي الذي تناقض في رؤيته حين أعجب بأبي تمام، ثم تنازل عن إعجابه وتحول عن موقفه النقدي وبدأ بعيب ما أعجب به، بأنَّ العيب إنما يلحق أبا تمام الذي قدَّم من الشعر ما لم يعرفه ابن الأعرابي، وكأنَّه بذلك يُلزم أباتمام باستشعار حال المتلقي، ثم ذكر بأنَّ " ما استحسنه ابن الأعرابي من شعر أبي تمام على أنه لأعرابي وأمر بكتبه، ثم بتخريقه لما علم أنه قائله، فذلك غير منكر، ولا مُدخِل ابن الأعرابي في التعصب ولاالظلم؛ لأن الذي يورده الأعرابي - وهو محتذٍ على غير مثال - أحلى في النفوس، وأشهى إلى الأسماع، وأحق بالرواية والاستجادة مما يورده المحتذي على الأمثلة[٣] "، فكان تفسير الآمدي الذي يُقدمه لهذه الحالة النقدية هو أنَّ موقف الناقد من نص أبي تمام

(١) تحرير التحبير: ٤١١، وانظر تحليله لهذا البيت في: ٤٠٢.
(٢) اتجاهات النقد الأدبي: ٤٠١.
(٣) الموازنة: ١ / ٢٣.

موقف منطقي، يتسمُ مع حاجة النفوس وطلبها لما تحتذي فيه غيرها، وأنَّ ذلك أحبُّ إليها، وهذا تأصيل لموقف ابن الأعرابي الذي ينتقد فيه بيت أبي تمام، وذلك من خلال تأويل موقفه المتناقض وتفسيره.

ولعل رؤية الآمدي هنا تطبيق عملي لما نظّر له الصولي حين حاول اكتشاف منهج العرب في تلقي القصيدة، و " أنَّ أشعار الأوائل قد ذُللت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها، وعيب رديئها[1] "، أي الاعتياد الذي تلاقيه القصائد هو اعتياد نفسي ورياضة للذائقة عليها، وليس رفضاً علمياً مطلقاً، فهؤلاء النقاد عبَّروا عن عدم معرفتهم من خلال انطباعاتهم الذوقية وقراءاتهم النفسية البسيطة.

وقد توقف الدكتور عبدالله محارب مع رأي الصولي هذا، ورأى أنه قد خلط في تفسيره لأحوال الطاعنين في شعر أبي تمام بين جهلهم بالشعر المحدث وبين أنهم لا يستسيغونه ولا تهشُّ له نفوسهم، وذلك حين فرَّق الصولي بين خبرة الناقد بالشعر القديم والشعر الحديث بأنَّ شعر الأوائل قد ريض لهم وتواءموا معه نفسياً[2]، فهي رؤية نقدية تلحظ الاختلاط الذي وقع فيه الصولي وذلك حين وقع في فخ الرؤيتين، وأنَّ عدم التفاعل النفسي العاطفي على المعنى الشعري مرحلة مختلفة عن الجهل به، فأنت ربما تجهل الشيء المعروض عليك دون أن تمتلك موقفاً نفسياً وعاطفياً منه وقد تجمع الأمرين كليهما.

### ٣- الصلة بين توجيه المأخذ والحالة النفسية للناقد:

تخضع العملية النقدية لمؤثرات عدة لا تقع دائماً في صلب العملية الإبداعية، وإنما تنتمي إلى فضاء آخر، فقد يتحرك رأي الناقد وفقاً لمؤثرات لا تنتمي إلى النص ذاته، بل تنتمي إلى مؤثرات نفسية تدفعه إلى اتخاذ الموقف من الشعر رفضاً أوقبولاً، وذلك حين يتعلق الرأي بالموقف من الشاعر نفسه، أو من معانيه المجردة، أو انتماءاته الفكرية.

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٤.

(٢) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ١٤٦.

وقد وجدنا عدداً من المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام وكان دافعها التنافس والغيرة من تفوقه، وهي مآخذ الشعراء الذين أخملهم أبو تمام - أو كاد - بظهوره، فشاعر مثل: دعبل، نجد أصحاب أبي تمام لا يحتفون بنقداته، ولا يُعيرونها اهتمامهم، ويرون أنَّ وراءها موقفه الشخصي من أبي تمام، فكان اعتراضهم وتفسيرهم للمآخذ التي سجّلها دعبل، أنَّ دعبلاً كان يشنأ أبا تمام ويحسده[1]، ولم يتجاوزوا هذا الإطار لبحث هذه المآخذ ومحاورتها، وكأنهم رأوا في هذا الدافع النفسي الذي حرّك نقدات دعبل مانعاً من مجرد البحث في تضاعيفها، ولعل ذلك عائد إلى أنّها مآخذ لا تفيء إلى جسد النص وشكله، وإنما تفيء إلى ذات الناقد فحسب ! وهذه الشناءة النفسية هي التي ولدت مؤاخذاته لأبي تمام، فكان باعث هذه الخصومة التي بعث أوراها دعبل موقفاً شخصياً التقطه أنصار أبي تمام وفضحوه.

### ٤- التوافق بين اختيارات الشاعر وحالة المتلقي النفسية:

يُخطئ الشاعر حين يفاجئ المتلقي بأمر مكروه له، وتعدُّ هذه الخطوة أمراً ينقل مستوى الخطاب من المرغوب والمحبوب إلى المكروه، وذلك لأنه يكسر شغف المتلقي بالقصيدة ويلغي جانب التواصل الذي يدين به، ولا يُصبح هذا العيب حينها متصلاً بلغة القصيدة أو معانيها منفردة، بل إنَّ المأخذ يتجه إلى صلة هذا المعنى بمستقبله.

ولعل أبرز هذه المآخذ ما يتصل بافتتاح القصيدة وضرورة مجيئها مناسبة لحالة المتلقي النفسية، وألا يُخطئ الشاعر في إيراد ما يكره المتلقي، وذلك " لأنه أول ما يقرع السمع فإن كان كما ذكرنا أقبل السامع على الكلام فوعى جميعه، وإن كان بخلاف ذلك أعرض عنه ورفضه، وإن كان في غاية الحسن[2] "، وهو تأكيد على جوهرية هذه المسألة على الرغم من انصراف المأخذ إلى صلة المعنى بالسامع، وأنَّ المأخذ لا يعود إلى القصيدة، بل إنَّ هذا النص النقدي يشترط ذلك وإنْ كانت القصيدة غاية في الحسن، فحسنها عائد إلى سورها البلاغي، وأمّا العناية هنا فمنصبة على التواصل مع المخاطب.

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٤، بتصرف.
(٢) الإيضاح: ٦ / ١٤٩.

ففي أبيات أبي تمام:

غـرَّبَـتـهُ الـعُـلـى عـلـى كـثـرة الـنـا س فـأضـحـى فـي الأقـربـيـن جَـنـيـبـا
فـليـطُـل عـمـره فـلـو مـات فـي مـر ومـقـيـمـاً بـهـا لـمـات غـريـبـا[١]

وقد دخل الجرجاني إلى هذا المأخذ من وجهة نفسية بحتة، فالمخالفة هنا تتلخص في أن أبا تمام قد " أساء بذكر الموت في المديح، فلا حاجةَ به إليه؛ والمعنى لا يختلّ بفقده، ومن مات في بلده غريباً فهو في حياته أيضاً غريب، فأي فائدة في استقبال الممدوح بما يُتطير منه[٢]"، وهو تعليل نفسي يُراعي حالة السامع، ويلتقط الجرجاني المواءمة بين غرض المديح واتجاه الخطاب إلى هذا الممدوح الشريف وألا يورد الشاعر ما يُعدّ نبواً عن المقام، وخروجاً عن اللائق في مخاطبات الممدوحين، وأنَّ ذكر الموت في غرض المديح يُمثل كسراً لأفق الانتظار الذي يمتلئ به المتلقي، من حيث التوقع لمعاني التهنئة والثناء وذكر موجبات البهجة، لأنَّ "محاشاة مطالع الأبيات من كل ما يكره من جهتي المسموعات والمفهومات مستحبة لأنها أول ما يقرع السمع، فهي رائد ما بعدها إلى القلب[٣]"، ولا شك أنَّ حدوث النفرة والتطير من المعنى سيسبب انتقالاً من الإعجاب بالمعنى إلى نبذه وكراهته - كما مرَّ في قول القزويني -.

ومما يتصل بذلك ما نراه في قول أبي تمام:

لمّا استحرَّ الوداع المحض وانصرمت أواخـر الـصـبـر إلّا كـاظـمـاً وجِـمـا
رأيـتَ أَحـسـن مـرئـيٍّ و أقـبَـحـهُ مُستَجمِعينِ لي التوديع و العَنَما[٤]

وهي أبيات أحدثت جدلاً نقدياً مهماً لا يقف عند مستوى التناسب بين الأبيات وإنما يتعداه إلى فحص معنى الأبيات ومدى صدقه في توصيف حالة الحب أو الوداع والفراق، أي إنَّه اجتهاد من الناقد في تفسير الموقف الشعري من وجهة نفسية تُعيد

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ١٦٢.
(٢) الوساطة: ٢١٩.
(٣) منهاج البلغاء: ٢٨٦.
(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٦٧، وفيه أن الكاظم هو الذي يكظم غيظه، والوجِم الذي قد أظهر الحزن والكراهة للشيء، وأراد العنم البنان المخضوب.

تمثُّل المعروف من أحوال المحبين والعاشقين لتُخرج منه نتيجة تلزم أبا تمام بها، أو تقايس معانيه بها.

والإشارة الأولى في انتقاد هذه الأبيات هي ما صدر من الآمدي حين رأى أنَّ أبا تمام قد أخطأ في معناه، ولم يحسن توصيف حالة الحب، فقال: " أبو تمام استحسن إصبعها، واستقبح إشارتها مودعة. ولعمري إنَّ منظر الفراق منظر قبيح، ولكنَّ إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعاً، وأبعدهم فهماً[1] "، فالآمدي يؤمن بأنَّ منظر الفراق قبيح، ولكنَّه يتعامل مع دلالة الألفاظ اللغوية فحسب، وهي أن تكون دلالة البيت ومعناه منحصرين في اشتماله على الكُره والقبح لحركة التوديع ذاتها، وكلّ من يكره ذلك فإنه غليظ الطبع، وضعيف الفهم، ولا يجيد فنون الغزل، وهو نقد يستخرجه الآمدي من ملاحظته الخاصة، وقد وجدنا عناية الآمدي هنا تكاد تكون نفسية فقط، أي إنه يتمثّل موقف المحب ويرى معنى أبي تمام خاطئاً من هذه الوجهة، حتى إنك تستطيع أن تقول: "إنَّ الكثير من نقد الآمدي يقوم على معان إنسانية وذوق دقيق وإدراك لنزعات النفوس، وهذه هي التي تقوده أول الأمر إلى النقد، ثم تأتي الشواهد التي يرويها فتعزز إحساسه[2] "، فهو يُشعل في داخله التجربة النفسية، ويحاول أن يعيشها، ثم يبدأ بالاستشهاد على ذلك.

وينقل الشريف المرتضى رؤية ابن عمار في تعقيبه على قول أبي تمام هذا وذمّه له، وقد جاء ذم ابن عمار بأنّ الشاعر جمع بين كلمتين إحداهما لا تناسب الأخرى، ثمَّ إنَّه جعل المنظر القبيح للتوديع، وهو لا يُستقبح، وإنما تُستقبح عاقبته، وهي الفراق[3]، وهو انتقاد يسير وراء المنهج السابق في توظيف الإحساس النفسي في فحص معاني الآخرين، وكأنَّ الناقد هنا يصنع من نفسه عاشقاً جديداً ليمرَّ بهذه التجربة ثم يحكم على صدقها وعدمه، أوكأنّه انفصال يقوم به الناقد عن تجربة الشاعر صاحب الأبيات، ويبدأ الناقد بالحكم على تجربته هو بعد أنْ أعاد رسم القصة أو حكاية الموقف مرة أخرى، ومحاكمته إلى أرض الواقع، وكأنَّ الشاعر قد

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٣٠.
(٢) النقد المنهجي عند العرب: ١٢٥.
(٣) أمالي المرتضى: ٢ / ٢٥٤ . ٢٥٥، بتصرف.

مرَّ بتجربة واقعية رأى من خلالها محبوبته وهي تودعه وتشير ببنانها.

ويُلحظ هنا غياب البحث في تجربة الشاعر نفسه، وعدم حمل معناه على محمل آخر من هذين الناقدين، على الرغم من احتمال ذلك، ونحن ندرك من خلال القراءة الأولى لهذين البيتين قيامهما على الرمز، وامتلاءهما بالإشارة والدلالة الخفية، فليس الحُسن للبنان المخضوب منحصراً فيه دون أن يمتدّ إلى صاحبته، وأنَّ فيها من جماله أو أنّ هذا البنان شيء صغير رامز للجمال الكبير وراءه، وكذلك القبح، إذ ليس التوديع نفسه بوصفه حركة يد هو المستقبح، وإنما حمولته الدلالية وإنذاره بالفراق والحزن، ومن ثمَّ فإنني أحسبُ أنَّ رأي الآمدي هو الذي يحتاج إلى تأويل ومقاربة، لأنّه يقرّ بقبح الفراق، ولكنه يُلخص البيت في معناه المباشر، ثم يستهجن استقباح أبي تمام للتوديع، وهو بداية للفراق القبيح !! ولعل في تعقيب الشريف المرتضى على رأي ابن عمار ما يؤيد التحليل السابق، فهو يقول: " أمَّا قوله: إن التوديع لا يُستقبح ؛ وإنما يستقبح عاقبته فخطأ ؛ ومطالبة الشاعر بما لايطالب به الشعراء ؛ لأنّ التوديع إذا كان منذراً بالفراق وبعد الدار وغيبة المحبوب لامحالة إنه مكروه مستقبح[1] "، فالشريف يعقد صلة نفسية بين الوداع، وما يتجلى فيه من جمال المرأة، و بين ما يتضمنه من قبح الفراق، وكأن الشريف يُحاول ترميز الوداع، بوصفه البداية الحزينة للفراق، ولذلك فقد حشد الأحوال المتصلة معه لتعزيز فكرة قبحه، فهو يُشير إلى الهموم النفسية التي يجدها العاشق، كبعد الدار وغيبة المحبوب، وكأنّه يمارس الأمر نفسه الذي قام به منتقدو هذا المعنى من حيث محاولة إعادة رسم متخيل لحالة الوداع ومن ثم القيام بعملية إسقاط نفسية، وتتبُّع استجابة المتلقي وكيف يجب أن تكون، وكدليل أوضح على استخدام المنهج نفسه في نقد المعنى ونقد النقد، فإنّ السيد محسن الأمين يُعلق على مقولة الآمدي بقوله: " قوله: لا يستقبحه إلا أجهل الناس بالحب إلى آخره، لا يصدر إلا من أجهل الناس بمعاني الشعر[2] "، في محاولة لقلب نقد الآمدي، واتهامه بأنه حاكمَ المعاني منفردة وأهمل خصوصية الشعر، وأنَّ المعنى المجرد قد يُقبل.

ومما يقال في هذا المستوى ما نجده من شيوع المصطلحات النفسية التي

---

(١) أمالي المرتضى: ٢ / ٢٥٦.

(٢) أبو تمام حياته وشعره: ٧٥.

يُسجلها النقاد في سبيل الحكم على معاني أبي تمام: فقوله:

يا دهر قوِّم أخدعيك فقد ... أضججتَ هذا الأنام من خُرُقِك[١]

بيت ثقيل على النفس، جالب للتنغيص والتكدير[٢]، وأما قوله:

فكأنَّما هي في السماع جنادلٌ ... وكأنَّما هي في العيون كواكبُ[٣]

فقد اجتلب المعاني الغامضة، وتلك حال لا تهشُّ فيها النفس للاستماع ولا الاستلذاذ[٤]، وأما قوله:

لها بين أبواب الملوك مَزامِرٌ ... من الذكر لم تُنفَخ ولا تُتَزَمَّرُ[٥]

فإن الجرجاني أمام هذه الاستعارة وغيرها يقول لك: " اسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يُصدئ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة[٦] "، وأما قوله:

سبقت خطا الأيّام عُمرَيّاتُها ... ومضت فصارت مُسنداً للمسندِ[٧]

فقد رأى الآمدي أنَّ هذا البيت من كلام أهل الوسواس والخطرات وأصحاب السوداء[٨]، وهي مصطلحات تُعلي من وظيفة النفس في الحكم على المعنى الأدبي، حيث قام النقاد بالعودة إلى ذواتهم ومحاولة تذوق الأدب وتلمس مظاهر تأثيره، ومن ثم الحكم بعد ذلك عليه، فرأيناهم يؤصّلون الملكات النفسية في فحص العمل الأدبي، فأصبحت أحوال النقاد النفسية إبان استقبال النص الأدبي معياراً مهماً من معايير الحكم الأدبي على معاني الشعراء، وإنْ كان مما يجب قوله: إنَّ هذه

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٥، وفي ص ٢٩١ بيان لوزن هذا البيت وكيفية قراءته.
(٢) انظر: دلائل الإعجاز: ٤٧.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٧٤.
(٤) الوساطة: ١٩، بتصرف.
(٥) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢١٦.
(٦) الوساطة: ٤١.
(٧) ديوان أبي تمام: ٢ / ٥٠، وفيه عمرياتها: قديماتها، والهاء راجعة على مساعي الممدوح، والمسند في القافية هو الدهر، والمسند الأول: معنى الحديث الذي يُسند إلى الرجال.
(٨) الموازنة: ٢ / ٣٥٣.

المصطلحات وتوفرها في الحكم على العمل الأدبي لا يعني ارتقاءها مرتقى العلمية التام، لأنها مصطلحات جُلبت من فضاء معرفي آخر، ولم تدخل إلى فضاء النقد وفق دلالة محررة، سوى ما تلتقطه أفهامنا من دلالاتها المباشرة، ولعل هذا الحكم يتصل بأغلب المصطلحات النفسية النقدية لأنَّ " كثرة المصطلحات وتنوعها هي في الغالب كثرة غير منتجة معرفياً، فلا يفصل مصطلح عن آخر سوى معنى معجمي لا يفيد شيئاً في التمييز المعرفي والحكمي[١] "، ومن ثم فإنك لا تستطيع التفريق جيداً بين مصطلحين مما استخدم النقاد مثل: يصدئ القلب و لا تهش له النفس.

### ٥- وضوح الدلالة:

تتداخل المناهج النقدية، وأبرز نقاط التداخل والتلاقي ما يتجلى في استخدام بعض الآليات وظهور ملامح كل منهج في تضاعيف منهج آخر، ولعل العناية بالمتلقي والإعلاء من شأنه، وأنْ يجيء معنى النص ليوافق حاله، هي آلية تجمع بين المعيار الاجتماعي والنفسي وذلك من خلال توظيف آليات منهجين هما: المنهج النفسي ونظرية التلقي.

فالقاضي الجرجاني حين يقرأ قول أبي تمام:

فكأنَّما هي في السماع جنادلٌ    وكأنَّما هي في العيون كواكبُ[٢]

يشير إلى التعسف والتصعب والغموض، " فصار هذا الجنسُ من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة؛ فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين حسَره الإعياء، وأوهن قوته الكلال. وتلك حال لا تهشّ فيها النفس للاستماع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف[٣] "، فهي خصائص أدَّت إلى قطع التواصل مع المتلقي، وذلك لنفور النفس عنها، وهي في رؤية الجرجاني نقائص " ترجع إلى صناعة الشعر، وتعوق نجاح عملية التوصيل، ويعتمد بعض المظاهر النفسية لتفسير عدم قبول الشعر

---

(١) مجلة الفكر العربي، السنة ٨، ع ٤٦، ١٩٨٧ م، (حقل المعاني عند البلاغيين المتأخرين)، د. فاضل وهبي، ص ٤٠.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ١٧٤.
(٣) الوساطة: ١٩.

المتكلف[١]"، فجاءت مآخذه من هذا القبيل .

ويجتهد القرطاجني في تحليل المحاكاة الواجب توفّرها في الشعر، ويرى " أن يكون ما يُحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه، وأن يكون ما يُحاكى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه أيضاً، فإن مثل ما يقصد تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنها أن تهرب عنه، وما قصد تحريكها إلى الهرب منه بما من شأنها أن تطلبه، كان ذلك خطأ وجارياً مجرى التناقض[٢] "، ويضرب مثالاً على الخطأ في ذلك بقول أبي تمام :

إذا ذاقها، وهيَ الحياة، رأيته        يعبِّس تعبيس المقدَّم للقتلِ[٣]

فحازم يجد في معنى أبي تمام تناقضاً يكسر شوق النفس، ويلغي فرصة تمثّل المعنى، فالحياة داعية للاستماتة في سبيلها، وليس التعبيس، ومأخذ القرطاجني يصب في الحقل النفسي، ويرى أن معنى أبي تمام قد خالف المنطق فيه.

ولعل الإشارة الأكثر ثراء في المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام أنه شاعر لا يُعير المتلقي اهتماماً من حيث المعنى وقربه من فهمه وإدراكه، ولقد بدا هذا واضحاً في قصته الذائعة حين قيل له : يا أبا تمام، لم تقول من الشعر ما لايفهم؟ فقال لسائله : وأنت، لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟، وهي قصة ترِد في عدد من المواضع[٤]، وتُشير في تضاعيفها إلى ما يجب على الشاعر من استلهام نصه وتقديمه بالطريقة الأقوى والأبلغ، وهو ما يتصل بالدراسات النفسية، التي أصبحت " لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل أيضاً عمليات التلقي والاستجابة، والفهم وبناء المتخيل، مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية[٥]"، فهو ملمح نقدي نفسي مهم، وقد التقط النقد

---

(١) دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس: ٢١٧.

(٢) منهاج البلغاء: ١١٣.

(٣) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥١٩.

(٤) انظر: أخبار أبي تمام: ٧٢، الموشح: ٢٩٣، الموازنة: ٢ / ١٩، العمدة: ١/ ١٣٣، سر الفصاحة: ٢١٨، أحكام صنعة الكلام: ١٨٤، ديوان أبي تمام: ١ / ٢١٧، النظام: ٦ / ٢٤٧، وفيات الأعيان: ٢ / ٢١، الوافي بالوفيات: ١١/ ٢٩٥، هبة الأيام: ١٤٨.

(٥) انظر: مناهج النقد المعاصر: ٧٧.

العربي هذه الإشارة في دلالة على وعيه بقيمة المتلقي، ووعي الشاعر بذلك، فالنقد لا يؤاخذ الشاعر على معانيه فحسب، وإنما يؤاخذه أيضاً على عدم تقديم الواضح للمتلقي، والشاعر من جهة أخرى نجده يوجب على المتلقي سعياً في إدراك المعاني.

وحين نجتهد في تحليل هذه القصة من وجهة النظر النفسية مع تأجيل حمولاتها الأخرى إلى مبحث المآخذ الدلالية، فإننا نجد عدداً من المدلولات المهمة التي يكشفها اختلاف الروايات:

• تتفاوت الروايات في التصريح باسم الناقد، فمرة هو رجل نكرة لا تخبرنا عن النصوص عن اسمه ولا وصفه[١]، ومرة تُسند القصة إلى رجل لا يعرف، ولكن يُظنّ أنه أبو العميثل وصاحبان من أصحابه[٢]، وثالثة تسند المقولة إلى أبي العميثل وحده[٣]، ورابعة تسند إلى أبي سعيد الضرير[٤]، وأخيراً نجدها تُروى مسندة إلى أبي سعيد الضرير وأبي العميثل[٥]، ولا شك أنَّ هذا الاختلاف يترك أثره في مجرى القصة، لأنَّ الناس متفاوتون في فهومهم وعلمهم، وطبعي أنْ يصدر هذا القول من رجل من العامة ومن دهمائهم، وأنْ يردَّ عليه أبو تمام هذا الرد! ولكنَّ اللافت أن يكون هذا القول والرد متعلقين بعلماء كأبي سعيد وأبي العميثل! ولعله الأقرب لتوفر الروايات، وهو ما يطرح سؤالاً مهماً عن المراد بكلتا الجملتين: عدم القول على ما يُعرف وعدم الفهم.

• يكشف اختلاف الروايات عن الفضاء الزمني الذي قيلت فيه هذه الأقوال، فهي قد جاءت في مجلس حفل، والقائل أراد تبكيت أبي تمام[٦]، وأبو تمام بردِّه هذا قد أفحم السائل أو فضحه وأعجب الناس ببديهته[٧]، وهي سياقات تكشف عن

---

(١) انظر: أخبار أبي تمام: ٧٢، الموشح: ٢٩٢، نثر الدر: ٢ / ١٧١، المقتطف من أزاهر الظرف: ١٧٨.

(٢) انظر: العمدة: ١ / ١٣٣.

(٣) انظر: سر الفصاحة: ٢١٨.

(٤) انظر: وفيات الأعيان: ٢ / ٢١.

(٥) انظر: الموازنة: ٢ / ١٩، الوافي بالوفيات: ١١ / ٢٩٦.

(٦) انظر: العمدة: ١ / ١٣٣.

(٧) انظر: الموشح: ٢٩٢، وفيات الأعيان: ٢ / ٢١.

المسار الفاعل في هذه القصة، حيث لم تكن في سياق طبعي، وإنما جاءت في جو من التوتر، وركبت مركب السِجال وإفحام الخصم، وهذا قد يُخفف شيئاً من الأحكام التي تضمنتها، بدليل أنَّ الهدف من الاعتراض وردّه كان التبكيت من جهة، والإفحام من جهة أخرى، ولم يكن جدلاً علمياً مجرداً.

• وممّا يدعم ما سبق أننا نجد القصة تجيء في سياق الاحتفاء بسرعة البديهة، والاحتفال بذكاء أبي تمام، وأنَّ سرعة بديهته ولوذعيته يقفان وراء كثيرٍ من ردوده، فكأنَّ هذا القول إنما جاء ليكون من الأجوبة المُسكتة دون تعلق بالدلالة الحرفية له.

وواضحٌ أنَّ هذه الملحوظات والاستنباطات النصية تتجه إلى إضاءة السياق النفسي لهذه القصة، فهي قصة لم تولد مجردة من سياقاتها النفسية، بل إنَّ الأثر النفسي يحفُّها من كل اتجاه، وكلُّ جملة فيها تعكس موقفاً نفسياً قبل أن تعكس موقفاً فكرياً، ولذا فلا نستغرب حين نجد ابن سنان الخفاجي يُصرح بأنَّ " الذي قاله أبو تمام وأبو العميثل صحيح[1] "، فهو يصحح موقف الناقد والشاعر على حد سواء، وذلك بناء على مقاماتهما، ويرى أنَّ كليهما نطق بالحق والصواب! وينتقل بعد ذلك إلى شرح مواقفهما الفكرية وأنها ناطقة بمواقفهما النفسية، فلم يقل الناقد ولا الشاعر مقولته إلا وهو متأثر بالجو النفسي والسياق الذي يضمُّه أثناء مقولته.

وإذا أردنا تحليل مقولة هذين العالمين : (لم لا تقول من الشعر ما يفهم ؟)، فإننا نستبطن في البداية أنهما شيخان لغويان، وأنهما واقفان على باب السلطان ليكونا بمثابة المفتاح وشهادة المرور التي تَمنح أو تمنع الشاعر أنْ يصل إلى الأمير ومن ثمّ الجائزة والشهرة والنوال، وهما يطلبان من الشاعر أن يقول ما يُعرف، وهي أوامر نقدية يستمدانها من سلطتهما النقدية ولا شك، وأمَّا الذي يُعرف فهو النهج الذي يُعرض عليهما، ويقرآنه، ويحفظانه من شعر العرب، أو هو " ما تعرف قبائل العرب[2] "، أي أنْ يجيء أبو تمام بما جاء غيره به، لكي يعرفا طريقه الشعري، فهما يتحدثان عن الشعر وفق منطقهما ورؤيتهما ومن منطلق أنهما مستقبلان له، والأولى أن يُراعي الشاعر هذا المنطق وأن يُقدم لقارئه من الشعر كما يُقدم المضيف لضيفه ما يُحب من الأكل، ولئن تخففنا من الحكم عليهما بعدم المعرفة أو الفهم

(١) انظر: سر الفصاحة: ٢١٨.
(٢) انظر: رسالة الغفران: ١٩٩.

لمقامهما في الشعر والعربية وأن نصرف ذلك لإنكارهما طروق منهج يُخالف منهج العرب، فإنَّ مقولتهما تنصرف إلى ضرورة مراعاة المتلقي الآخر، الذي يسعى أبو تمام لطلب الإذن بمقابلته، وهو السلطان، وقد انتبه لهذا الأمر ابن سنان وقال مؤيداً موقف الناقد: "طلب من أبي تمام إذ كان حاذقاً في صناعة الشعر، وقد قصد مثل عبد الله بن طاهر بالمديح، أن يكون شعره مفهوماً واضحاً يسبق معناه لفظه[1]"، فابن سنان يقيم من حالة الممدوح وكيفية استجابته للمعنى دليلاً على أن الشاعر لم يوفق في اختياراته، فالناقد هنا يُمارس تحليله لموقف الناقد الأول، ويرى أنه صواب، وذلك بناء على ما يمكن تسميته الآن باستجابة القارئ أو المتلقي.

أمّا الجملة الأكثر إشعاعاً فهي كلمة أبي تمام، التي فهمها المتقدمون بوصفها جواباً مسكتاً، ومن ثم فقد وُصفت بأنها مُفْحِمة وفاضحة للناقد، وتبدو لنا الآن أكثر إشعاعاً من السابق، فهي لا تُمثل موقف الخصومة بين الناقد والشاعر فحسب، ولا دفاعاً عن المعنى الذي ينهض إليه الشاعر كما تنهض الأم لتدافع عن وليدها، وإنما هي تقدّم مفهوماً جديداً للشعر، أو تحريكاً وهزّاً لجانب مهم من جوانب الشعر، وهو الجانب المُغفل أو المسكوت عنه مقابل الجوانب الأخرى، وهو جانب: المتلقي، وهو ما نجد المنهج النقدي النفسي يُعنى به[2]، فأبو تمام يرى أن المتلقي مشارك في تأويل النص وصناعته وأنَّ وظيفته لا تقلُّ أهمية عن وظيفة منشئه، وهو ما جعله ابن سنان مسوغاً لتصحيح موقف أبي تمام، فإنّ الناقد " إذْ كان يدّعي علم الشعر ويتحقق بالأدب، ويخدم عبد الله بن طاهر في اعتراض قصائد الشعراء وترتيبهم على مقدار ما يستحقه كل منهم بحظه من الصناعة، أن يكون يفهم معاني الشعر، ويطلع على الغامض والظاهر منها[3]"، فأبوتمام كما يرى ابن سنان يتخذ من حِرفة الناقد مدخلاً لكسر حجته، فلم تعد حالة المتلقي النفسية والاجتماعية مانعاً لتقديم المبتكر لأنَّ هنالك وسيطاً عليه أن يتمرس في فهم الدلالات والإحالات، وأنَّ عنايته باعتراض الشعراء وترتيبهم وتقسيم أعطياتهم يجب أن تكون مسبوقة بالبراعة في فهم نصوصهم، "ولمّا كانت العلاقة بين القارئ والنص علاقة نشطة ومتبادلة، فإنَّ كل

(١) سر الفصاحة: ٢١٨.

(٢) انظر: مناهج النقد المعاصر: ٦٦، النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية: ٧٦.

(٣) سر الفصاحة: ٢١٨ ـ ٢١٩.

قارئ سيجلب إلى النص تجربته الشخصية ونموه العاطفي ورؤيته الخاصة[١]"، فغدا أبو تمام منصرفاً إلى العناية باستجابة القارئ باعتبارها وظيفة من المنهج النفسي، ولكنها متحولة عن الوظيفة التي يريدها الناقد، لأنَّ المتلقي عند الناقد هو طرفٌ أشبه بالعاجز، الذي يريد أن يرعاه المبدع، وألا يتجاوزه، وأمَّا المتلقي في مفهوم الشاعر فهو الذي يُسقط على النص شيئاً من ذاته، ولا يُصبح النص ومعانيه إلا مادة متحولة منه ومن منشئه.

❁❁❁❁❁

هذه إضاءة على جانب المآخذ النفسية التي وجهت إلى معاني أبي تمام، ومع الوعي بقلتها، واحتمالها للتفاوت في وجهات النظر إلا أن التأكيد كبير على أنَّ " نقد الأدب في جوهره يرتكز على عملية نفسية هي تعرض النفس تعرضاً مباشراً لتأثير العمل الأدبي[٢] "، فالجانب النفسي يعد خلفية حاضرة في أغلب المآخذ النقدية والبلاغية، وهو النتيجة الطبيعية للتأثر والتمازج النفسي بين الناقد والنص.



(١) دليل الناقد الأدبي: ٢٢٨.

(٢) دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس: ٢١٤.

# المبحث الرابع
# المآخذ على عدم مراعاة الحقيقة والواقع



# المبحث الرابع

## المآخذ على عدم مراعاة الحقيقة والواقع

يستمرُّ الناقد في متابعة الشاعر ومشاكسته في معانيه، ولئن كان للناقد صولاته مع معاني الشاعر في مستوياتها الإسلامية والاجتماعية والنفسية، فإنه لا يغفل أيضاً النظر إليها من خلال الجوانب الأخرى، وعلى رأسها : جانب الواقع والحقيقة، وأنْ يفحص الناقد مصداقية المعاني من خلال مقايستها براهن الأشياء وحقيقتها على مستوى الوجود والحياة، ومن هنا ولد هذا المعيار النقدي الذي يكشف عن الحرص الكبير على تحصين المعنى وصيانته، وكان تفاوت النقاد في إلزام معاني الشعراء بذلك نابعاً من " اختلاف الناس حول هدف الشعر وغايته، ومدى ارتباطه بالإصلاح الاجتماعي، والمنفعة، والمقاصد النبيلة، أو تفريغه من ذلك، والميل بغايته إلى المتعة المجردة والانفعال العاطفي الخالي من الفكر[1] ".

وقد تعددت أسماء هذا المعيار فسمّاه بعض الباحثين المعاصرين بمعيار: (الخبرة بالأشياء)[2] وسمّاه آخر بمعيار (البحث في طبائع الأشياء)[3]، ووجدنا الإشارة التراثية إليه تجيء على لسان المرزوقي وذلك بأنْ : "يكون الوصف غير لائق بالموصوف[4]"، والذي أراه أقرب وأكثر سلامة هو مراعاة الحقيقة والواقع، وذلك لأنّه سيكون مصطلحاً له سند أصيل في تعريفات الصدق البلاغية وذلك في الكتب التراثية النقدية والبلاغية[5]، ومن ثم فسوف نُحقق لهذا المصطلح الفصاحة اللغوية والدلالة البلاغية المهمة.

---

(١) مفهوم الصدق: ١٧٠.

(٢) انظر: النقد المنهجي عند العرب: ١٢٦، وأظنه سكَّ هذا المصطلح اقتباساً من الآمدي الذي يتحدث عن قلة خبرة الشاعر بالأشياء (الموازنة: ١ / ١٩٣).

(٣) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٣٠٣.

(٤) شرح ديوان الحماسة: ١٥.

(٥) انظر: الإيضاح: ١ / ٨٠، المطول: ١٧٢، مواهب الفتاح: ١ /١٤٥.

**مفهوم المأخذ:**

يُعلي النقد العربي من قيمة الحقيقة، ويرى بعض النقاد أنَّ الشاعر في إبداعه يسعى لكي يُقدم من المعاني ما يُماثل أو يحاكي الواقع، ومن ثم فإنَّ الحقيقة أو الواقع المجرد يؤثران في طريقة تقبّل المعنى الشعري، وكأنَّ في هذا محافظة عتيدة يُبديها الناقد على خصائص الأشياء وحماية لها من شراسة الشعر أن تغتال سلامتها واتساقها، وهو ما يكشف عن مفهوم الشعر عند كل منْ يعلي من شأن هذا المعيار من الشعراء، وهو المفهوم الذي يتعامل مع الشعر بوصفه ناقلاً لما يجري وما يحدث بمستوى عال من الأمانة والحرفية، وإذا كانت الحقيقة هي ما اصطلح الناس على التخاطب به [(١)]، فإنَّ خرق هذا الناموس يُعدُ جناية على تواترهم واصطلاحهم هذا، وكأنه شذوذ عن القاعدة والجماعة، ومن ثمّ فتميز الشاعر يتمثل في أنْ يُقدّم المعاني القريبة إلى ذائقتهم ومعرفتهم، لأنّ " كل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة [(٢)] "، أي إنَّ مقياس البراعة لا يتصل ببراعة الخيال وسمو التصوير فقط، بل باتصاله بالقدرة على الاقتراب من حقيقة الشيء وواقعيته.

وقد رأينا احتفال النقاد والبلاغيين بهذا المعيار، و وجدناهم قد تابعوا الشاعر في أدق معانيه، وكانوا له بالمرصاد، وهذا دالٌ على قيمة الشعر ووظيفته عندهم، تلك التي استدعت العكوف على أدق المعاني في الشعر، ومقايستها بالواقع، يقال هذا مع الإيمان بأنّ هذا المعيار قد شكّل موطناً للجدل والاختلاف.

ويتصل هذا المعيار بفكرة رئيسة من أفكار النقد والبلاغة العربيين، وهي فكرة: عمود الشعر، إذ يتراسل هذا المعيار مع واحد من عناصر العمود المهمة، وهو: عنصر شرف المعنى وصحته، لأنَّ " الصحة في المعنى تتحقق بمطابقته لحقيقة ما يتحدث عنه الشاعر، واتفاقها مع ما فيه من خصائص وصفات ... لأنّ كل جهل من الشاعر بما يذكره أو نقص في خبرته به يؤدي إلى وقوع المعنى في الخطأ، وابتعاده عن الصحة[(٣)] "، وهو تأصيل للفهم التراثي لهذا المعيار، حيث نجدهم يعقدون صلة

---

(١) انظر: التعريفات للجرجاني: ٩٤.

(٢) الموازنة: ١/١٥٧.

(٣) قضية عمود الشعر: ١٩٥ . ١٩٦.

بين معاني الشاعر وخبرته بالحياة، وأنَّ هذه تدل على أختها، ولعل هذا عائد إلى قيمة الثقافة للمبدع، والخصائص التي يجب أنْ تتوفر لديه من خلال التصاقه بالتفاعلات الثقافية والاجتماعية والحياتية للمجتمع، وأنْ يجيء نصُّه ذا ثراء ووعي بما تمتلئ به الحياة من نواميس وسمات مطَّردة، وما يمكن أنْ تُمثله من إشارات، وستكون معاني الشعراء حينها مفتاحاً لفهم الحياة من خلالها، وحين يفشل الشاعر في التقاط هذه الإشارات أو تمثيلها بدقة، فإنَّ ذلك يدلُّ على مستوى ثقافته، كما قال الآمدي عن أبي تمام: " ليس له طبع في وصف الخيل يدلُّ على ذلك قلة معرفته بها، وملابسته لها[(١)] "، أي إنها دليل على امتلاء الشاعر بثقافة مجتمعه أو خُلوّه منها.

ولقد كان أبوتمام واحداً من الشعراء الذين طاردهم النقاد واستخدموا هذا المعيار في درس نصوصه الشعرية، وكانت معانيه مثار جدل في تلبيتها لشروط هذا المعيار النقدي، وكان السؤال الحاضر دائماً: هل جاء أبوتمام بما يُرضي اشتراطات النقاد؟ وإنْ لم يأت؛ فهل تقبَّل النقاد صنيعه؟ وهل تفاوتوا في ذلك؟

**نماذج تطبيقية لهذا المعيار:**

كان توظيف النقاد لهذا المعيار في تتبعهم لمعاني أبي تمام توظيفاً يتعرض للمعاني في أي غرض جاءت دون تمييز للحقل الدلالي الذي تتجه إليه هذه المعاني، فالمهم عندهم وفي كل غرض أن يتمَّ الاقتراب من حقيقة الموصوف وواقعه، لأنَّ تلبية المعنى لشرط الحقيقة والواقع هو نوعٌ من أنواع الجمال في نظرهم.

⇦ ففي قول أبي تمام:

فـي مَـكَـرٍّ تـلـوكـهـا الـحـرب فـيـه　　　وهـي مُـقْـوَرَّةٌ تـلـوك الـشَـكـيـمـا[(٢)]

يتوقف الآمدي أمام المعنى هنا ويقول: " ها هنا خطأ؛ لأنَّ الخيل لا تلوك الشكيم في المكر وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكرّ لها ... وإنما طرح

---

(١) انظر: الموازنة: ٣ / ٤٠٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٢٩، وناقة مقورة: أي مهزولة (أساس البلاغة مادة ق و ر) والشكيم والشكيمة في اللجام: الحديدة المعترضة في فم الفرس (مختار الصحاح مادة ش ك م).

أبو تمام في هذا قلة خبره بأمر الخيل[١] "، فالخطأ المعنوي هنا متصل بمخالفة حقيقة الخيل في واقعها، وهو أنَّ الخيل لا تلوك زمامها إلا أثناء وقوفها، ولم يقع أبو تمام في هذا الخطأ إلا بأثر من عدم معرفته العلمية بواقع الخيل وخصائصه، فالخطأ هنا في تقدير الآمدي هو أنَّ الخيل لا تلوك اللجام إلا في وقوفها فقط، وهذا خطأ علمي، ولكنه " لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها[٢] "، أي إنه قد يكون نابعاً من خطأ في تصور أبي تمام للخيل، ولذا فقد بنى الآمدي على هذا الخطأ العلمي حكمه على ثقافة أبي تمام، مع أنه " قد ورد أنّ الفرس يعلك اللجام في حالتين، إحداهما عندما يكون مسرجاً وقد ألبس لباس الحرب، واستعد للحركة، وثانيتهما عندما يكون في حومة الحرب[٣] "، وهو رأي يطرح ضرورة التأني في تخطئة المعنى، وعدم القطع بعدم وروده عند العرب، خاصة والمعنى الوارد في بيت أبي تمام مما لا يمتنع ولا يستحيل وجوده في الخيل، لا سيما ومطابقة الحقيقة والواقع لا يراد منها المطابقة الحرفية الدقيقة التي لا تخطئ الواقع العلمي في تفاصيلها، إذ " لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو ذمه من أن يوصف بما يكون فيه واجباً أو ممكناً، أو ممتنعاً أو مستحيلاً... والممتنع قد يقع في الكلام إلا أن ذلك لا يستساغ إلا على جهة من المجاز... والممتنع هو الذي يُتصور وإن لم يقع كتركيب عضو من حيوان على جسد من حيوان آخر[٤] "، فحازم القرطاجني هنا، يبيح قدراً متسعاً من مخالفة الحقيقة والواقع الحرفي حتى وإن بلغ المعنى درجة الامتناع، ولكنه يصله بالمجاز والتخييل، وذلك أن يكون هادفاً، ولعل شيئاً من ذلك يتحقق في معنى أبي تمام هنا، وهو أنه جعل الخيل في حركة دائبة ومتصلة، وهو فعل مناسب لمعنى القصيدة العام الذي جاء يصف معركة، وقد حُفَّ المعنى بالإشارة إلى الضرام والوغى والاشتعال والجياد والهيجا[٥]، وكلها مفردات تصب في حقل الحركة والنشاط، بالإضافة إلى الوجه اللغوي الذي يُصحح المعنى في حالتيه.

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٤٣، وانظر مواقف الآمدي الأخرى في ١ / ٢٣٧، ٣ / ٤٠٧.

(٢) فن الشعر لأرسطو: ٧٢.

(٣) نقد الموازنة: ٢١٤.

(٤) منهاج البلغاء: ١٣٣، ١٣٦، ويشير الدكتور حمود الصميلي إلى أنّ مفهوم الصدق التراثي مرن، وليس تسجيلاً جامداً ونقلاً حرفياً للطبيعة والأحداث، فذلك من طبيعة العلم لا الشعر، فالصدق يشمل الحقيقة وما قاربها من توسط واقتصاد ومقاربة (مفهوم الصدق: ١٨٣، ١٩٩).

(٥) انظر: ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٢٩.

⇦ ومن النماذج قول أبي تمام :

قسم الزَّمانُ ربوعَها بين الصَبا　　وَقَبولِها و دَبورِها أثلاثا[١]

لقد أثار هذا البيت حمية كثير من النقاد، وعلى رأسهم : الآمدي، الذي شغل صفحات تزيد على السبع في سبيل تحرير القول في البيت، والرد على أغلب التخريجات المحتملة لمعناه، وقد لحظنا في تحليله تعاضد الملكات اللغوية والنقدية والبلاغية، ولم يكتف بتحرير رأيه في موضع واحد بل أشار إلى ذلك في موضعين من كتاب الموازنة[٢]، وقد كانت عمدة المأخذ عنده وعند الآخرين الذي قاموا بنقد هذا البيت أنَّ ريح القبول هي الصبا نفسها[٣]، ومن ثم فإنَّ إقامتها قسيماً لنفسها يُعد من الخطأ الذي ترفضه الحقيقة والواقع، لأنَّك لا تستطيع قول ذلك.

ولقد كانت حجج النقاد وتأويلاتهم لصحة هذا المعنى أو فساده متعددة، وهي تنحو منحى اللغة والبلاغة والواقع، ولكنَّ آكد الحجج في فساد تخريجات هذا البيت كما يرى الآمدي هي أنَّ أبا تمام " قال : بين الصبا وقبولها ودبورها أثلاثا، وقوله : أثلاثا، يدلك أنه أراد ثلاث رياح، وأنه توهم أنَّ القبول ريحٌ غير الصبا، وهذا واضح[٤] "، أي إنَّ واقع الريح وواقع اللغة لا يدلُّ على ذلك أبداً، فقوله : أثلاثاً، يعني تقسيماً ثلاثياً وأسماء الريح الموجودة في هذا البيت اثنتان، لأن الصبا هي القبول، ومن ثم فإنَّ هناك خطأ رياضياً في القسمة، وهو ملمح مهم هنا لأنَّ التعامل مع البيت انطلق باعتبار الريح هي الريح المحسوسة والموجودة في الواقع، ولا يمكن أن تعني غيرها، وأنَّ الصبا هي القبول ولا يمكن أن تحتمل غيرها، أو أنْ تُحمل على المجاز، ومن ثم فالخطأ واضح دون أن نحتاج إلى إدراك خصوصية اللغة الشعرية أو الوعي بمآزقها، وهذا الحسُّ المنطقي والرياضي في التعامل مع المعنى، وجدناه يلبس لبوس الصرامة عند القرطاجني حين حكم على هذا البيت بأنَّه فاسد لأنه مما نقصت قسمته من المعاني بتداخل قسم على قسم[٥]، وهي عبارات أشبه ما

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣١٢.

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ١٥٨، ١ / ٤٩٢.

(٣) انظر: كتاب الصناعتين: ١٢١، سر الفصاحة: ٢٢٨، منهاج البلغاء: ١٥٧، المثل السائر: ٣٩/٣.

(٤) الموازنة: ١ / ١٥٩.

(٥) مناهج البلغاء: ١٥٧، بتصرف.

تكون بالعبارات الرياضية، مما يدلُّ على التعامل الآلي مع هذا البيت، وأنَّ المستند في ذلك هو ما يقوله الواقع وما تنطق به الحقيقة ليس غير، فالناقد ينظر إلى دلالة اللغة على الواقع الحرفي، وحين تضعف في تحقيق المطابقة، فإنه يحكم بخطأ الصورة.

ومما نستشفُّه من النصوص النقدية التي رافقت هذا البيت، ما تنثره التخريجات من دلالة على وجود المعارض أو على إمكانية مخالفة الرأي المؤاخذ، فالآمدي الذي نُعلي من جهده في محاورة البيت يُنبئنا دون قصد عن وجود المناصرين لدلالة البيت، وما دام أنه يردّ على تخريجات عدَّة فإنه يدلنا على إمكانية قائمة للصواب، ولعل ذلك هو السبب الذي نجده يدفعُه إلى رفع الصوت في الرد على بعض التخريجات ودفعها بالأدلة القوية، والتخفف من مناقشة التخريجات القوية - كما سيتضح -، أو استخدام معيار آخر وهو العرف لتغطية هذا التخريج القوي الذي يُقدمه مناصرو المعنى في هذا البيت، فالآمدي يورد قولة النضر بن شميل اللغوي الأديب بأنَّ القبول ريح بين الصبا والقبول، وهذه دلالة من لغوي كبير تقطع بأنَّ الصبا غير القبول، وبذا فإنها تهدم حجة المنتقدين لمعنى أبي تمام، ولكنَّ الآمدي يتحفظ على هذا الرأي بقوله: "هذا إنْ كان النضر قاله، فليس بمعروف ولا معول عليه، لأنَّ الناس جميعاً على خلافه في أنّ القبول هي الصبا[1] "، فهو يقول بتضعيف القول من خلال عبارته: إنْ كان قاله، ثم يُلغي قيمته ويطعن فيها بأنَّ الناس جميعاً على خلافه، دون أن يترك لأبي تمام متسعاً للتميز، أو أنْ يجيء شعره وفقاً لرأي النضر بن شميل، بل إنَّ التخريجات الأخرى التي يوردها الآمدي نفسه[2]، لا تجد منه إلا التهوين من شأنها، وأنها لا تَـثْبُت ولا تعويل عليها.

بل إنّ مما يلفت أنَّ ابن المستوفي لا يتقدم خطوة واحدة ليتساءل عن أسرار المعنى في بيت أبي تمام هذا، وهل له غرض يبحث عنه وراء هذه الحبكة الشعرية، وذلك حين يقول ابن المستوفي: " ما الذي منع أبا تمام أنْ يجعل موضع قبولها

---

(١) الموازنة: ١ / ٤٩٢، وانظر الإشارة إلى احتمال دلالتها على الجنوب في شواهد مستقلة يوردها المبرد (الكامل ٢ / ٩٥٧)

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ١٦٤.

جنوبها، فكان يسلم من هذا التشنيع عليه [١] "، وكأنَّ الناقد هنا بصدد تقديم حل لمعضلة، أو كأنَّه وقف ليفصل بين خصمين وهو ما يدل عليه سياق كلامه لإيراده الحجج، فأراد أن يُنهي المسألة بإلقاء العتب أو اللوم أو الأمنية على الشاعر: ماذا يمنعه أن يقول: كذا، ليتخلص الجميع من هذه الخصومة؟ والذي أعتقده أنّ اجتهاد أبي تمام في صناعة أبياته قد أحدث خصوبة في دراسة المعنى عنده، ولذلك فإن اتفاق مجموعة من النقاد على وجود الخطأ عنده، لم يمنع وجود مناصرين له في هذا المعنى، فكانت أخطاؤه عند هذه الفئة سبيلاً لإشعال الجدل حول معانيه، خاصة والمذهب الأقرب في فهم منهج أبي تمام الشعري يقضي بألا " نسرع إلى تخطئة شاعر مثل أبي تمام، كان كثير الاطلاع على الشعر[٢] ".

ومن الآراء التي تدعم معنى أبي تمام، وتأتي امتداداً لرأي النضر بن شميل، ما يقوله الأصمعي: " القبول ما هب من الجنوب الشرقي، والصبا ما هب من الشرق[٣] "، ومثله ما أشار إليه المبرّد من وجود قول يفصل بين الريحين[٤]، وقد أورد ابن منظور آراء عدة حول ذلك، وأنَّ القبول ما استقبلك بين يديك إذا وقفت في القبلة، والصبا ريح مهبّها موضع مطلع الشمس[٥]، وهي آراء تفرق بين معنى الصبا ومعنى القبول، ولذا فهي تكشف عن احتمالية كبيرة في صواب معنى أبي تمام، وتعطيه " الحق في جعله القبول والصبا ريحين مستقلين، لأنه لم يتخذ - وهو العالم بالأنواء - ما اتخذه من المعنى فيما ذهب إليه تخبطاً، وإنما عن علم وإيقان[٦] "، وهذا دالٌ على أنَّ الصبا والقبول قد يختلفان في واقع الرياح وحقيقتها، ولكن الآمدي يرفض رأي النضر وأمثاله بحجة عدم معرفته، أو التشكيك في صحته، وهذه إشكالية نقدية واضحة، والمأخذ على الآمدي و " على الذاهبين مذهب الدقة هذا

---

(١) النظام: ٥ / ٨٨.

(٢) تاريخ النقد الأدبي: ١٧٩ . ١٨٠.

(٣) نقد الموازنة: ١٥٧، نقلاً عن فقه اللغة باب الرياح، ولم أجده، وإنما وجدت الثعالبي يقول: الرياح أربع الصبا وهي القبول والدبور والجنوب والشمال (انظر: فقه اللغة: ٣٥٤)، وأحسب أن المشتهر عن الأصمعي أنه يرى أن القبول والصبا واحدة (انظر: كتاب الصناعتين: ١٢١).

(٤) الكامل: ٢ / ٩٥٧.

(٥) المرجع السابق: ١٥٨، وانظر لسان العرب مادة ق ب ل.

(٦) نقد الموازنة: ١٥٨.

أنهم يتقيدون بوجهة نظر واحدة ولا يصححون ما عداها[١]".

وفي محاولة لتحليل هذا المعيار فإنَّ التساؤل المهم يتجه إلى تحليل موقف المؤيدين، فبالإضافة إلى منْ استدعى آراءهم الآمدي وردَّ عليهم أو انحرف عنها، فإننا نجد التبريزي يستدعي آراء النضر بن شميل وغيره من الآراء التي توفر مجالاً للصواب الواقعي لمعنى أبي تمام، ثم يحكم بأنه: "ليس للرد على أبي تمام وجه[٢]"، فنحن نلحظ قطعية التبريزي التي تُشبه إلى حد كبير قطعية الآمدي في ردوده، وأنهما جميعاً يؤمنان بهذا المعيار الذي يُقايس معاني الشاعر إلى الحقيقة والواقع، سواء النقد الذي وظَّف الحقيقة والواقع لرفض معنى أبي تمام، أونقد النقد الذي وظف الحقيقة والواقع لكي يحفظ للبيت الشعري صحته، ولكي يردّ على منتقديه، ولم يتوفَّرا على الإشارة إلى أنّ مخالفة الواقع تكون لغرض لطيف[٣]، أي إنَّ تصوير الشاعر لحقيقة الشيء وواقعه آلية تعدّ من أيسر الآليات ولا تكاد تجد شاعراً معتبراً لا يجيدها، ولكنَّ الانحراف عن مماثلة الحقيقة والواقع قد تأتي - أحياناً - لتكون حاجة جمالية يلجأ إليها الشاعر لتُضفي على المعنى بعداً لا يتحقق دونها.

⇦ ومن الأبيات التي كانت موطناً لتطبيق هذا المعيار قول أبي تمام:

من الـهِيْفِ لو أنَّ الخلاخل صُيِّرَت  لها وُشُحاً جالت عليها الخلاخلُ[٤]

وقد أثار معنى هذا البيت نقعاً نقدياً واسعاً، واختلط فيه الرأي العلمي بالرؤية الشخصية، وكانت الثقافات الخاصة بكل ناقد حاضرة بقوة في مآخذه وآرائه، وأحسب أنَّ كلَّ الاتجاهات النقدية في هذا البيت يمثلها الآمدي في جهة الرافضين والمرزوقي في جهة المؤيدين، وكلا الفريقين يستحضر في تحليله خصماً ولو كان

---

(١) تاريخ النقد الأدبي: ١٧٩.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣١٢.

(٣) انظر: شرح المقدمة الأدبية: ١٠٢.

(٤) يناقش النقاد هذا البيت بهذه الرواية، وهو يرد في الديوان مستعيضاً عن كلمة (وشحاً) بكلمة أخرى وهي (وشماً) وبذا يزول المأخذ. انظر: ديوان أبي تمام: ٣/ ١١٥، والهَيَف يدل على حرارة وعطش، ثم استعير فقيل لمن دقَّ خصره (معجم مقاييس اللغة مادة هـ ي ف).

صامتاً دون التصريح به، فالآمدي يُشير إلى طائفة قد تعتذر لأبي تمام[١]، والمرزوقي في جهة أخرى يُشير إلى الحجج التي تُبطل قول الرادّ[٢]، هكذا في عبارات تحمل في عمقها لدد الخصومة وسقفها المرتفع، وتشير إلى وجود حركة أدبية كبرى تُعنى بنقد النقد وهذه من نماذجها في تراثنا، ولئن لم يكن النقد الأدبي للنصوص مباحاً ليمارسه الضعاف، فإنّ الذين يُمارسونه ليسوا في حل من النقد، بل هم وما يطرحونه من نصوص نقدية، سوف يغدون نصاً نقدياً آخر معروضاً للدراسة، والذي يجب أنْ يقال بصدق: إنّ نوعاً من الرضا النفسي يغمر الباحث وهو يقرأ هذا الفكر العربي العميق مهما قد يشوب بعض مساراته من الشوائب، وذلك لما يرى فيه من التدقيق العلمي والنبوغ العقلي والاستحضار للشواهد والبحث في الأثر الذي يتركه الغرض البلاغي في المعنى وتجاوز ذلك إلى التدقيق في أثر الحرف المقدَّم أو المؤخّر في المعنى النهائي للبيت، والفضل في ذلك يعود لهذا النص الشعري القادر على الإشعاع المستمر، وأنْ يصنع خصومه بالدقة نفسها التي يصنع بها محبيه.

فقد كان موقف الرافضين للمعنى الذي قدمه أبو تمام من خلال التركيب والاختيار اللغوي لبيته عاصفاً، وقد أيقظوا من أجل ذلك عدداً من الملكات وأثاروها لكي تتعاضد لرفض هذا البيت، فالآمدي يرى أنّ أبا تمام جعل المرأة كالجعل[٣]، ولا تكون المرأة هكذا إلا إذا مُسخت[٤]، والعسكري يراه جعلها كالجرذ والهرة[٥]، ويتساءل الجرجاني: هل هذه المرأة تليق أن تكون من البشر فضلاً على أن تكون من ذوات الحُسن[٦]؟! وهي إشارات تحمل الموقف النقدي الغاضب من هذا المعنى، وتـنـزّه المرأة عن هذه الصفات التي أوصلها أبو تمام إليها، وتنطلق هذه النقدات لتأييد ذلك من خلال المحاكمة الواقعية لأنَّ " هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب، وهو من أقبح ما وصف به النساء؛ لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعضُّ في الأعضاد والسواعد، وتضيق في الأسواق، فإذا جعل

---

(١) انظر: الموازنة: ١/ ١٥٢.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ١١٥.
(٣) انظر: الموازنة: ١ / ١٤٨.
(٤) انظر: المرجع السابق: ٢ / ١١٧.
(٥) انظر: كتاب الصناعتين: ١٢٠.
(٦) انظر: الوساطة: ٧٩.

خلاخلها وشحاً تجول عليها فقد أخطأ الوصف ؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يَعضّ بالساق وشاحاً جائلاً على جسدها ؛ لأنّ الوشاح هو ما تقلّده المرأة متّشحة به فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن وينصبّ جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العجز، ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر[١]"، وهي عبارة نقدية تمتلئ بالمسوغات الرافضة للمعنى، فهو أولاً : ضد ما نطقت به العرب، وهو ثانياً : من أوصاف النساء القبيحة، وهو أخيراً : مخالفٌ للحقيقة والواقع، لأنَّ الخلاخل كأدوات لزينة المرأة، من شأنها الطبيعي أن تكون ممسكة بسيقانهن وسواعدهنّ، وإذا كانت حالها هكذا في السيقان والسواعد فإنها من باب أولى لن تكون قادرة على الالتفاف على البطون والخصور، فضلاً عن أن توصف بجمال ذلك ! وواضح أنَّ المعنى وفقاً لبيان الآمدي قد أصبح يتجه في الجهة المعاكسة لما أراد الشاعر، ولما يجب أن يكون في مثل هذه المقامات.

وهذا المعنى المباشر الذي التقطه الآمدي من حيث دلالة الخلاخل في البيت على الخلاخل في الواقع، ودلالة الوشاح في البيت على الوشاح المعروف، هو ما تحفّز من أجله الآمدي ومماثلوه لهدم المعنى في بيت أبي تمام، دون أن يجد فيهما أبعاداً أخرى، حيث لم يُتِح الآمديُّ مطلقاً للبيت أنْ يحمل أبعاداً جمالية أخرى، كأن يُحمل على دلالة تأتي من قبيل المجاز أو الرمز أو حتى المبالغة الخارجة عن العرف المقبول، أو أنْ ينطلق من إعطاء الشاعر قدره العلمي المشهود له وأنّ مثل هذا المأخذ لن يغيب على شاعر كأبي تمام، ولعل له عذراً وأنت تلوم، فضلاً عن أن يحمل دلالة على المرأة الشفافة اللينة[٢]، وما يتصل بذلك من موقف أبي تمام من المرأة التي لم تظهر إلا قليلاً في ديوانه بوصفها امرأة حقيقية، وإنما كانت تكتسي عدداً من الشخصيات، وذلك لأنّ ما قدمه الآمدي من مسوغات يكشف عن قطعية في التعامل مع خطأ هذا البيت، فنحن وجدناه في البيت السابق يتحفظ على التخريجات القوية بالاحتجاج عليها، وهنا وفي هذا البيت عندما تُطرح مسألة : (لو)، وأنَّ لها أثراً في تخفيف حِدة المعنى وضراوته، فإنَّ الآمدي لا يقبل هذا، وإنما يرى أنّه لو صحَّ أنه أراد أو قال ما يُشبه ذلك لما جاز له، لأنَّ المعنى سوف يطّرد فساده[٣]،

(١) الموازنة: ١ / ١٤٧.
(٢) انظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ٧٨.
(٣) الموازنة: ١ / ١٥٣، بتصرف.

ويذا يتضح رفض الآمدي لمعنى هذا البيت وفق أي صورة جاء بها.

وإذا كان هذا هو شأن الآمدي الذي رفض المعنى، ولم يُتح أي محمل يمكن أن يُفسّر البيت من خلاله، كترميز كلمة (الهيف)، أو كلمة (الخلاخل)، أو كلمة: (الوشاح)، أو ادّعاء المبالغة فيهما، فإنَّ المناصرين لمعنى هذا البيت لم يكونوا مختلفين جداً عن الآمدي، فالمرزوقي حين ينهض ليدافع عن المعنى هنا، ويُقدِّم رؤيته النقدية الجيدة، فإنه لا يستحضر قيماً جمالية أخرى، ولا يدّعي وجود ملامح ومظاهر تركيبة أو إبداعية غفل عنها الآمدي في تحليله، وإنما يستخدم المعيار نفسه الذي يستخدمه الآمدي، ولكنَّه يقوم بتوظيفه لنُصرة أبي تمام، وكأنَّه يؤمن بالتنظير لهذا المعيار ولكنه يختلف مع التطبيق، ومن ثم فإنَّ هذا البيت لا يجوز انتقاده نسبة إلى الواقع المخالف، ولذا فقد اتجه المرزوقي إلى تحليل موقف الآمدي في ممارسة واضحة لنقد النقد، ورأى أنَّ أبا تمام أراد بكلامه معنيين: غِلَظ الساقين فتكون الخلاخل بمقدار غلظهما، ودقة الخصر حتى لو جعل الخلخال في موضع الوشاح لجال عليه، ثم يتجه بعد ذلك إلى تحرير القول في معنى الوشاح، وهو يخالف الآمدي في ذلك، لأنَّ " قول العائب: الوشاح يأخذ من العاتق وينتهي بالكشح[1] عدل فيه عن النصفة، لأنّ الذي يقع في الوهم من كلام أبي تمام غير ما ذكر، بل يسبق إلى الخاطر أنه لو جعل الخلخال في مقر الوشاح ومنتهاه لدار عليه، ولم يضق عنه[2]"، فالمرزوقي يُريد أنْ يقلب المعنى الذي استنبطه الآمدي، وأنْ يُقدم معنى آخر يُلبي حاجة هذا المعيار النقدي، لأنَّ معنى البيت وفق تحليل المرزوقي لا يُخالف الحقيقة ولا يُشاكس الواقع، فالوشاح يُقصد به مقرُّه ومنتهاه فقط، دون أن يُعنى به الاستدارة الكاملة، فالخلاخل قادرة على أن تجول على مقر بداية الوشاح، وقادرة على أن تجول على مقر نهاية الوشاح، بل إني أجد في كلمة المرزوقي نوعاً من توجيه النقد إلى منهج الآمدي في تحليل النص لا رأيه في معنى البيت، فهو يتهمه بعدم الحيدة والنصفة، ويذكر أنَّ ما نجده في كلام أبي تمام غير ذلك، وكأنَّ المعنى الذي أراده الآمدي معنى لا يجد المرزوقي سنده في كلام أبي تمام، بل هو معنى مسبق، أو معنى أسقط عليه جرَّاء المبالغة في مقايسة البيت بالواقع والحقيقة.

---

(١) الكشح بوزن الفلس ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف(مختار الصحاح مادة ك ش ح) والكشحان هما الجنبان (خلق الإنسان: ٧٩).

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ١١٥.

وكما أنَّ الآمدي حشد بذاكرته القوية عدداً من الشواهد التي تناثرت في تراث العرب من أجل تأييد رأيه في معنى البيت وتدعيمه، فقد اجتهد المرزوقي ليفعل ذلك، وهو ما يطرح أمامنا سؤالاً مهماً يتصل بمنهج القراءة لدى كل منهما، فالنص حمّال، والتراث سيسعف الجميع، وتبقى القيمة في يد من يستطيع أن يدعم رأيه بشكل أكبر، ولذا فالمرزوقي حين قدَّم مفهوماً آخر للوشاح، فقد دعم رأيه بتقديم الشواهد الشعرية التي تؤصّل لذلك، وهو ما فعله ابن السيد البطليوسي تماماً، حيث يقول: رأيت الآمدي خطّأ أبا تمام وقال: " إنما الوشاح ما تتقلده المرأة متشحة به، فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العجز، ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر، فيكون منها في مكان حمائل السيف من الرجل، ولا يجول عليها بهذه الصفة إلا أن تكون قصيرة، وأنا أقول: إن أبا تمام لم يرد هذا الذي قاله الآمدي، لأن الوشاح قد يستعمل بمعنى النطاق على ما ذكرناه، وقد استعمله القدماء والمحدثون على المعنيين جميعاً[1] "، وكأنه يسير في الخط الفكري الذي اتخذه المرزوقي، فهو يجتهد في سبْر التراث العربي وفحصه، ومن ثم تقديم الشواهد التي تؤصّل لذلك، وقد ذكر ابن السيد البطليوسي هذا الرأي بعد تعليقه على معنى لأبي العلاء فصَّل فيه معنى الوشاح عند العرب، فقال: " الوشاح يتصرف على وجهين، فيكون خيطاً ينظم فيه لؤلؤ وخرز، وتتقلده المرأة شبه المشمرة، وهذا لا يليق بهذا الموضع، ويكون الوشاح أيضاً المنطقة التي تشد على الخصرين[2] "، وهذا دال على تواطؤ العرب على استخدام الوشاح بالمعنيين، وهو ما يُتيح فسحة كبيرة من الصواب لمعنى أبي تمام، وإلى ذلك انطلق البطليوسي حين ردَّ على الآمدي.

وممّا يُشعر باتجاه أبي تمام في بيته هذا إلى معنى غاب عن الآمدي والمرزوقي، وهو معنى يحمل قيمة جمالية تتصل باتساع اللغة ومجازاتها وإشاراتها، ما نجده عند نقاد آخرين رأوا في بيت أبي تمام دليلاً على استحسان العرب لضمور الكشح وجولان الوشاح[3]، فهم ينطلقون من النص نفسه ومن جمالياته إلى تأصيل القاعدة،

---

(١) شروح سقط الزند: ٤ / ١٤٩٩.

(٢) المرجع السابق: ٤ / ١٤٩٨.

(٣) انظر: كتاب التشبيهات: ١١٣، كما أشار السري الرفاء إلى أن الصواب مع أبي تمام لا الآمدي (المحب والمحبوب: ١ / ٢٨٢).

وأبو تمام واحد من العرب الذي تُفهم العربية من خلالهم، فالمعنى المعيب عند الآمدي وغيره والمدافع عنه عند المرزوقي وغيره أصبح سقفاً يصار إلى تحكيمه وموازنة الأقوال الشعرية الجديدة إليه على يد ابن أبي عون والسري الرفَّاء، بل إننا نجد شارحاً عالماً باللغة هو الشنتمري يـمرُّ بالبيت ليُشير إلى جماله ويقوم بشرحه دون أنْ يُشير إلى مآخذ[١]، وهذا يكشف عن الدلالات التي يستنبطها العلماء من البيت وأنها تختلف عن دلالة ما استنبطه غيرهم، ويكشف عن أنَّ معاني أبي تمام وغيره لا تؤخذ بحرفيتها الدقيقة، بل كما قال الشريف المرتضى رادًّا على الآمدي: "إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه، وكلام القوم مبني على التجوز والتوسع أغراضهم[٢] "، فمعاني الشعراء مبنية على المقاصد الخفية، وما يملؤون به ألفاظهم من مشاعر ورموز التي لا تمنح نفسها إلا بعد تأمل.

وإذا كان الآمدي والمرزوقي يُمثلان رؤية لتعامل النقد القديم مع معاني أبي تمام، فإننا نجد أنّ معانيه قد قوبلت في النقد الحديث بشيء من ذلك، فالدكتور محمد رشاد سالم يرى أنه مهما ناصرنا أبا تمام، فإنَّ عثرته في معنى هذا البيت عثرة ليست خفيفة تُغتفر لأنه خطأ[٣]، ويرى أحد الباحثين أنَّ مناصري أبي تمام قد ضللوا عن إدراك الحقيقة الشعرية، كما تتجلى من خلال العلاقات بين ألفاظ البيت[٤]، ولعل التقابل المستمر بين آراء مناصري أبي تمام ومنتقديه يوفض بنا إلى أنهم قد غفلوا أيضاً عن أنَّ ما يتحركون وراءه من المعاني وما ينتقدونه ليس ضلالاً ولا ضعفاً منهم، وإنما هو وفاء كل واحد منهم لذائقة ومحافظة وصيانة لثقافته الشخصية، وتمسك منهم بمعيار واحدٍ متفق عليه، و هو ضرورة عدم الخروج عن مستلزمات الحقيقة والواقع، ولذا فقد صرح الآمدي في نهاية مناقشته لهذا البيت بقوله: " كل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس[٥] ".

---

(١) انظر: شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٢٥٤.
(٢) أمالي المرتضى: ٢ / ٩٥.
(٣) نقد الموازنة: ١٥٤، بتصرف.
(٤) شعر أبي تمام: ١٩٠، بتصرف.
(٥) الموازنة: ١ / ١٥٧.

⇦ ويناقش الآمدي بيت أبي تمام، وهو قوله :

الـوُدُّ لـلـقُـربـى ولـكـن عُـرفُـهُ        لـلأبـعـد الأوطـان دون الأقـرَبِ[١]

ويقوم برفضه بحجة فساد المعنى فيه، وذلك احتكاماً إلى معيار الحقيقة والواقع، ومن هنا جرى الجدل الكبير في هذا البيت، وحاول الآمدي تدعيم رأيه وتأصيله في صفحات تزيد على خمس عشرة صفحة[٢]، وحين احتجّ عليه مناصرو أبي تمام في أنَّه يريد معنى آخر، وأنَّ تلك هي نيّته وإرادته، قال : " ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على ما توجبه معاني ألفاظه، ولو حمل قول كل قائل وفعل كل فاعل على نيته لما نسب أحد إلى غلطٍ ولا خطأ في قول ولا فعل[٣] "، فالآمدي هنا يجتهد في تحرير موضع النزاع، و يصطاد نقطة التحول الدلالي ويقوم برفضها وتدعيم رأيه بالشواهد التراثية، وهو لا يقبل الاتكاء على خارج النص في استدعاء المعاني، وإنما وظيفة اللغة والألفاظ عنده أن تقوم هي ذاتها بتوجيه المعنى، وأنَّها هي القادرة على الفصل في الدلالة، وكأنها رغبة منه في تأصيل المنهج العلمي في النقد، بالإضافة إلى ما يحمله هذا الشاهد من إشارة إلى استمرار الصلة الشائكة بين الناقد والشاعر وبين الناقد ومناصري الشاعر.

⇦ وقد وجدنا معيار الحقيقة والواقع يأخذ منحى آخر في قراءة بيت أبي تمام، وذلك في قوله :

وبـشُـعـلَـةٍ نَـبـذٍ كـأن قـلـيـلـهـا        في صهـوَتَيـهِ بدء شيب المفرق[٤]

وقد توقف الآمدي أمام هذا البيت، وقام بفحصه من خلال معيار الحقيقة والواقع، فوجد فيه أمرين خرجا عن حدِّ هذا المعيار وقانونه، وهما :

١- أنَّ هذا البياض الذي يوجد في صهوة الفرس وهي "مقعد الفارس من الفرس، وذلك الموضع أبداً ينحت شعره لغمز السرج إياه فينبت أبيض، لأنّ الجلد هناك

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ١٠٣.
(٢) انظر: الموازنة: ١ / ١٧٥ . ١٩٠.
(٣) المرجع السابق: ١ / ١٧٩. ١٨٠، وانظر منه: ١ / ٢٧٩.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١١، والشعلة من النار واحدة الشعل، والصهوة: موضع اللبد من ظهر الفرس (تهذيب الصحاح مادة شعل ٢ / ٦٦٢ و مادة صهو ٣/ ١٠١١).

يرقّ، وأنت تراه في الخيل كلها على اختلاف شِياتها، وليس بالبياض المحمود ولا الحسن ولا الجميل[١]"، وهو من أقبح الأوصاف وأبعدها عن الصواب، ولا يمكن أن نعده سمة تفوق وتميز.

٢- أنَّ أبا تمام حين جعل هذا البياض شُعلة فقد أخطأ، لأنَّ "الشعلة لا تكون إلا في الناصية أو الذنب، وهو أن يبيضّ عرضها وناحية منها، فيقال: فرس أشعل وشعلاء، وذلك من عيوب الخيل[٢]"، وهي وقفات تتجه إلى المعنى الذي يتجسد في هذا البيت.

وتبعاً لهذه الملحوظات فقد أعلى نكيره على هذا البيت، ورأى أنه من معاني أبي تمام التي أخطأ فيها ولم يُصب كبد الحقيقة فيها، ومادام الواقع ينفي ذلك فإنّه لا حرية لأبي تمام ولا قدرة له على أن يخرق ناموس الحقيقة والواقع، وقيام الآمدي بنقد هذا المعاني هو نوع من المحافظة على اللغة العربية والاستقرار الذي نقله السلف إلى الخلف من أن يضيع وأنْ يقوم بزعزعة صفائه هذا الشاعر أو ذاك، وكأنَّ الذي مارس هذا النقد هو عالم بالخيل يهتمُّ بجودة النوع، وقدرته على السبق والكسب، وليس ناقداً يبحث في اللغة وفي المستوى الجمالي والإبداعي، وأن يُحاور النص من داخله، " ومعنى هذا أنه وقع خلط كبير بين سمات الواقع وقيمه، وبين مميزات التصور الفني لهذا الواقع[٣] "، ولكنّ الآمدي الذي يحتفل بعمود الشعر والعرف يرى أنه ما دامت نصوص العرب وذائقتهم قد استمرأت هذا النهج فواجب على الشعراء - وخاصة منهم من جاء بأخرة - أن يلتزم ذلك، وقد لحظنا أنَّ طائفة من النقد الحديث قد حرصت على تأييد هذا القول، فدخلت إلى معنى البيت الشعري من بوابة اللغة، وأنَّ " كل ما ورد من أوصاف الفرس في كتب الخيل، وكتب المعاجم هو في صف الآمدي ومؤيد له على طول الخط، مما يجعل المحاولة لتبرير ساحة أبي تمام محاولة غير مجدية[٤]"، فهو لا يؤيد الآمدي فحسب، وإنما

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٥١.

(٢) المرجع السابق: ١ / ٢٥١، وانظر منه: ٣ / ٣٩٥.

(٣) المختارات الشعرية: ٣٧١، وانظر منه: ٣٥٩، ٣٦٢، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر: ١/ ٥٧٦.

(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١١.).

يقطع بأنه لا يوجد مجال لتبرئة معاني أبي تمام إلا بالتزيد والادعاء، ولذا فلا قدرة على ذلك، ولو وجدت القدرة لما كان وراءها الجدوى العلمية المطلوبة، " وهذا خلط كبير بين لغة المجال المعرفي التي لا بد من أن تكون لغة تمثيلية تهدف إلى نقل الواقع كما هو، وبين لغة المجال التصوري التي تتأول الواقع وتدمج بين جزئياته في إطار من التخيل الذي قد يُدخل هذه الجزئيات ضمن علاقات جديدة لا نعثر عليها في حياتنا اليومية[١] ".

وحين نجتهد في درس النقد الذي وجه إلى آراء المناصرين وعلى رأسهم الآمدي فإننا نتجه إلى ابن سنان الذي يحكم على الآمدي بالتحامل[٢] في تأويله لمعنى هذه القصيدة، ومنها هذا البيت، وهو ما نستشفُّ منه وجود تفاوت بينهما في منهجية القراءة التي يقومان بها.

واللافت هنا أنَّ الرؤية النقدية التي يُقدمها النقاد الشعراء حيال هذا البيت وحيال هذا المعيار بشكل عام أنهم يستخدمون المعيار نفسه في قياس المعنى الشعري، فحين حضر المعري لدرس المعنى في هذا البيت فإننا نجده يفصِل في القول هنا، وكأننا بين خصمين، فيقول: إنّ العامة يصفون بالأشعل ما اختلط الشعر الأسود فيه بالأبيض، أما أهل العلم فيحصرون ذلك في الذنب خاصة[٣]، في إشارة إلى صحة هذا البيت، وإيحاء بأنَّ كلا المعنيين صواب، وأنَّ استخدام معيار الحقيقة والواقع في فحص الأبيات لا غضاضة فيه، وإنما الموقف هنا من كيفية التطبيق، وضرورة مراعاة الاحتمالات الدلالية الأخرى.

وقد وجدنا هنا اتجاهاً قوياً إلى المحاكمة الواقعية للمعنى، واستبعاد الاحتمالات المجازية أو الجمالية الأخرى التي قد يدّعيها الشاعر، يقال ذلك وهناك رأي يقضي بأنَّ صلب العملية الإبداعية لا يتأثر بالصدق الحرفي أو عدمه، وذلك لوجود الفرق بين الكلام العلمي والشعري، " أما الأول فهو الذي يوصلك إلى اعتقاد الشيء أو التصديق به عن طريق الاحتجاج العقلي. وأما الثاني فإنه يفضي على التصديق دون برهنة، وإنما عن طريق التخييل فحسب.. وأنّ الكلام المخيل - وهو

(١) المختارات الشعرية: ٣٧٢ . ٣٧٣.

(٢) انظر: سر الفصاحة: ٢٣٣.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١١.

من معدن لا دخل فيه للصدق والكذب - يحمل الناس على إتيان الأفعال التي لا تحملهم على القيام بها البراهين والحجج[١]"، فأي أثرٍ جوهري يُحدثه أنْ يكون بياض الفرس حادثاً إثر خِلقة أو من جرّاء السرج! ولكنَّ الأثر الكبير الذي يُحدثه التعلق المبالغ فيه بهذا المعيار هو أنْ نحاصر الإبداع، وقد يمتدُّ بنا الجهد إلى انتقاص حرية الشاعر بناء على شغف الناقد إلى شد وثاق المعنى إلى الواقع الحرفي[٢]، أو أنْ ندّعي على الشاعر ما لم يقله، كتحميله القول بتفضيل البياض في الفرس، وهو ما لم نجد له أثراً عند أبي تمام في بيته.

إنَّ الشاعر يسعى إلى اكتشاف صلات الرحم المنسية بين الكلمات، ومحاولة شد أواصر القرب بينها، وذلك بإعطائها بعداً جديداً، فليس كسراً لما هو متعارف عليه، وليس إلغاءً للأبعاد المتواضع عليها، وإنما هو بناء عليها، وذلك لأن أبا تمام فيما مضى لم يرفض العلاقات التراثية والتراكيب اللازمة بدليل مختاراته الشعرية، التي جاءت تجسيداً لما آخذه النقاد عليه، ولكنه يريد خلق أشياء جديدة، تعطي المعنى إضافات لم تكن قريبة من الذهن، فهو إدراك عميق بأنه لا أهمية تعلو أهمية المعنى إلا طريقة صناعته ونقله من الذهن إلى قلب المتلقي، فأنت " ترى المزية أبداً في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه[٣]"، فهو سعي من أبي تمام في أبياته السابقة إلى تأصيل المعنى من خلال بكارة الصورة، وأن يتمَّ التخفف من معايير الحقيقة التي تعود إلى مقايسة المعاني بالواقع، وكأنَّ الشعر الذي يبتعد عن حرفية المعتاد والمشاهدة يتطلب هو الآخر قارئاً ومستقبِلاً يختلف عن المعتاد الذي يريد أن يقرأ المعروف، لأنَّ الشاعر يصنع في شعره حقيقته وواقعه الخاص، فللحياة الإنسانية حقيقتها وواقعها وللحياة الشعرية حقيقتها وواقعها.

ونستطيع من خلال هذه الرؤى حول عدول أبي تمام وغيره من الشعراء الذين لا يُنازعون في تجربتهم الشعرية ولا في معرفتهم اللغوية أن نستنتج رؤية مفادها وجوبُ الاتجاه إلى دراسة هذه التعابير بوصفها تعكس خصوصية للشاعر وتجسيداً لتجربته،

---

(١) المتنبي والتجربة الجمالية: ٣٨٧.

(٢) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر: ١ / ٥٧٨ . ٥٧٩، بتصرف، وانظر الحديث عن أثر الربط الحاسم بين المعنى وواقع الحياة في نمو الخيال وامتداده (المختارات الشعرية: ٣٦٧).

(٣) دلائل الإعجاز: ٧١.

لأنَّ لكل شاعر تجربته الخاصة، والتي يسعى إلى نقلها وترسيخها من خلال الاختيارات اللغوية الأقدر على تصوير معاناته، وأبو تمام "يعقد التناسب بين حدود الصور لا على أساس الشكل الخارجي، وإنما على أساس الوظيفة النفسية التي يؤديها كل حد، فالشاعر لم يبن شعره على أساس المحاكاة الواقعية كما في الحياة والطبيعة من مظاهر، وإنما على أساس الاستجابة العاطفية[(١)]"، أي إنه معنيٌّ بتجسيد تجربته ورؤاه كما يتصورها هو، فكان "أبو تمام حريصاً على مخالفة الحقيقة وخرق العادة، لأنه جعل للكلمات الشعرية نظامها المرجعي الخاص بها الكامن في النص، لذلك فهو لا يكترث (للشيء على ما هو) في العالَم الخارجي قدر اكتراثه لذلك الشيء على ما هو في عالم النص[(٢)]"، فعدم تعلق أبي تمام بمطابقة الحقيقة والواقع حرفياً لا يعني أنه لا يُسقط مشاعره وتجربته الخاصة على هذا الواقع، ولكنه يفعل ذلك وفق منهج خاص، حتى إن اضطر إلى تغيير بعض مفردات الواقع، وذلك دون أن نصل إلى القول بأن أبا تمام يريد " تخليص الشيء من ماديته بتدمير الجانب الحسي فيه، وإحالته من الحضور إلى الغياب[(٣)]"، لأن أبا تمام يتعامل مع الواقع، ويوظف أجزاءه اللازمة في خدمة معناه، ولا يلغيه كاملاً، فلكل أديب نمط تعبيري يتغياه ويرى فيه تمثيلاً صادقاً لمعانيه، ومن ذلك فهم الدكتور محمد عبداللطيف أنَّ الشعر والإبداع يتخذ اللغة الانفعالية، والتي يلجأ الشاعر من خلالها إلى الألفاظ والتراكيب التي يعتقد أنها أدق في دلالتها على ما يريد[(٤)]، فالشاعر ليس في وادي الصدق الحرفي الذي يُلبي اشتراطات نقاد الحقيقة والواقع، ولكنَّه يريد أن يكون صادقاً بدرجة أعمق وأعرق مع تجربته الخاصة وسقفها الدلالي، فلا يلزم الشاعر حين يصف الشيء أن يكون ملماً بتفاصيله وحقائقه الدقيقة ليصفه، لأنّ " الشعر والفن بصفة عامة ليس مجالاً للمعرفة بقدر ما هو مجال للتصور الذي قد يناقض هذه المعرفة في أحيان كثيرة ليثبت تخيلاً مخالفاً لها تمام المخالفة[(٥)] ".

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ٥١، وانظر ارتباط بعض مظاهر مخالفة الحقيقة والواقع بالرؤية الذاتية للشاعر في (قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر: ١/٥٧٨).

(٢) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر: ٢/ ٩٢٦، وانظر منه تعليقه على موقف الأصمعي: ١/ ٥٧٥.

(٣) شعر أبي تمام: ١٨٧، ١٩٣.

(٤) لغة الشعر: ٣٧٦، ٣٧٨، بتصرف.

(٥) المختارات الشعرية: ٣٧٧.

وفي محاولة لتحرير القول في هذا المعيار يُلحظ أنَّ الاحتفاء التراثي بهذا المعيار لا يتجلى فقط بالكيفية التي مرَّت آنفاً حين وجدنا المعترض على البيت والرافض لهذا الاعتراض يستخدمان المعيار نفسه لتأييد قولهما، ولا يتجلى في استخدامه ضد معاني أبي تمام، بل إننا نجد الآمدي نفسه ربما استخدم هذا المعيار لنُصرة أبي تمام[١]، وهذا دليلٌ على تأصّل هذا المعيار ورسوخه في تراثنا، ودليل على التفاوت في تطبيقاته، بل إنّنا نجد دليلاً عميقاً على أهمية هذا المعيار التراثي، وهو أنّه يُطرح بوصفه مرجّحاً لرواية على أخرى، أو دليلاً على الشك في الرواية التي وصلت إلينا في ديوان أبي تمام، فالتبريزي الذي يتعامل مع قول أبي تمام:

ينبوعها خضِل وحلْيُ قريضِها حليُ الهَدِيِّ ونسجها موضونُ[٢]

نراه ينطلق من أنَّ الينبوع لا يحسن وصفه في الواقع بأنه خضل، ومن ثم فيجوز أن يكون أبو تمام لم يقله على هذا النظم، فالتبريزي يُثبت البيت كما وصل إليه، ولكنّه يطرح رأيه في ذلك، وأنَّ حقيقة الينبوع توحي بعدم إمكانية أو استحسان وصفه بهذا الوصف[٣]، ولذا فهو يُشكك في طريقة تركيبه ونظمه من خلال تطبيق هذا المعيار، وهي رؤية نقدية تؤمن بأنَّ هذا المعيار مسلّم به عند الشاعر، فلا يمكن للشاعر أن يخرج عن حقيقة الأشياء، ولكنّ إنصاف الناقد هنا دفعه إلى إثبات البيت كما وصل إليه دون أن يكون رأيه النقدي دافعاً للتغيير النصّي، ولعل في هذا شيئاً من ترك الحرية وفتح بابها أمام الشاعر في اختياراته، لأنّ التبريزي لم يحكم بالخطأ ولم يتجرأ على النص بالتغيير، ولكنّه وظف معيار الحقيقة والواقع ليفحص دقة الروايات المختلفة للبيت الواحد.

وإذا كان التبريزي قد باح برأيه هذا في سبيل الحفاظ على سلامة المعنى هنا وصيانته، فإننا سنجد أنَّ المبالغة في الاحتكام إلى هذا المعيار، والاستماتة في سبيله سوف تلقى هجوماً عنيفاً من عالم آخر وهو الشريف المرتضى، وذلك أنّه في واحد

(١) انظر: الموازنة: ٢ / ٣٣، أبو تمام بين ناقديه: ٣٢١.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٣٠، وفيه: والينبوع: النهر الكثير الماء، والخضل: المبتل، والهدي: العروس، والموضون: المنسوج نسجاً متقارباً كنسج الدروع.

(٣) المرجع السابق: ٣ / ٣٣٠، بتصرف، وانظر موقف ابن المستوفي كذلك (النظام: ١/ ٢١١).

من نماذجه الذي رأى فيه أنَّ الآمدي يطعن في المعنى بحجة أنه لا حقيقة له في الواقع، يصف الآمديَّ بقلة النقد والوعي بالشعر، وضعف البصيرة بدقيق معانيه[١]، وإذا كنا ندرك أنَّ هذا الاتهام صادر في حمأة الجدل وروح الخصومة، وإلا فلا أحد يُنكر باع الآمدي في فقه الشعر ونقده، ولكنّنا نستشفّ من هذا النقد العنيف تعلّق المرتضى بالبحث عن الشعرية الحقيقية، وليس البحث عن حقيقة الأشياء، وكأنَّه اتهام مبطّن للآمدي بأنَّ الغرق في تفاصيل هذا المعيار والتعمق فيه قد يوفض بصاحبه إلى الغفلة عن الشعر.

بل إنّ جناية الاحتكام الكلي والمتعصب إلى هذا المعيار قد جرَّ الظلم إلى معاني أبي تمام، فقوله :

ولّى وقد ألجم الخطّيُّ منطقه ... بِسكتةٍ تحتها الأحشاء في صخبِ[٢]

نجد أنَّ العمق المعنوي هنا يتلخص في قوله : تحتها الأحشاء، وقد كان النقد الموجَّه إليها هو أنه " ليس للسكتة تحت[٣] "، فالناقد هنا قد تخلى عن إمكانية حدوث أي نوع من جماليات اللغة كالاستعارة أو التشبيه أو غيرها، أو الانزياحات اللغوية، وحاكم اللفظة بعد ذلك إلى ما تيسّر له من معيار الحقيقة والواقع، ولذا فقد كان ردّ ابن المرزوقي عاصفاً حين قال : " هذا جهل منه، لأنّ الإشارة إلى آلة الكلام، والسكوتُ والإلجام لا يتأتى إلا فيها، وإذا كانت كذلك، فذكر النطق والسكوت يُشار به إلى الفم[٤] "، ولعل شدَّة النقد هنا تكشف عن أنَّ من إشكالات معيار الحقيقة والواقع النقدي أنَّه يُتيح للجميع أن يقوموا بتوظيفه دون الوعي بكيفيته، حتى أولئك الذين فقدوا الوعي بخصوصية اللغة الشعرية وإضاءاتها، ويظنّون إبّان ذلك أنَّهم قد قبضوا على الشاعر في لحظة خروجه عن القاعدة، وأنَّ معرفتهم القوية بالشيء على حقيقته وواقعه تُتيح لهم بكامل الحرية أن يقايسوا ما يعرفون إلى ما هو شبيهه في النسيج الشعري، ويغفلون عن أنَّ " ذلك ليس بشرط على الإطلاق وخاصة

(١) انظر: أمالي المرتضى: ١ / ٦١٣، النظام: ٥ / ٢٧٤.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٦٦، والخطي هو: الرمح المنسوب إلى الخط، وهو سيف عمان.
(٣) المرجع السابق.
(٤) المرجع السابق: ١ / ٦٧، النظام: ٢ / ٥٦.

في الشعر، فإنَّ الشعر يُبنى على المغالطة والخيال، وهذا الشأن يختلف باختلاف الأغراض والمقامات، فلكل غرض من أغراض الكلام ما يناسبه من صحة المعنى في بابه[(١)] "، فسيد الموقف ذلك هو المقام والحال، وتبعاً لذلك فإنَّ النص كاملاً بمعانيه وأشكاله إنما يتحرك وفق هذا الموجه الرئيس، فما كل المقامات تستدعي مقاربة الحقيقة والواقع الحرفي، بل إنَّ منها ما يتعارض معها كلياً، " وهذا يعني أن للشعر وظيفة جمالية لا تتحقق [دائماً[(٢)]] بوصف الحقائق أو مقاربتها أو التعويل على أجناس الكلام الأخرى في طرق تسميته للأشياء والظواهر[(٣)] "، وأنَّ الشعر يؤول رموز الحياة الواقعية، وقد يؤسس عالماً مخالفاً للحياة اليومية[(٤)]، ولو ألزمنا معاني الشاعر على التزام الدلالة الحرفية لألفاظه بغية مقاربة الحقيقة والواقع كما يتكلم بها عامة الناس، فإننا سننقل الشعر إلى حيز المباشرة غير الفنية وسوف نزيل دهشة الشعر ومفارقته للمألوف من القول، ولن نكون في الشعر بأكثر تميزاً من النثر.

ومما يُقال أخيراً في هذا المعيار : إنّ لمعيار الحقيقة والواقع صلة قوية بثقافة الشاعر، وبالناقد ورؤيته، فنحن نجد ناقداً يجعل الحقيقة مقدمة على غيرها، وهو ينتظر من المعنى الشعري أن يجيء عاكساً لمفردات الحياة كما هي، وناقداً آخر يُتيح للشاعر مجالاً وحيزاً من الاتساع في منهجية التعامل مع اللغة والحقائق وواقع

---

(١) شرح المقدمة الأدبية: ٦٥.

(٢) هذه الكلمة من إضافة الباحث طمعاً في ضبط الفكرة وتسديدها.

(٣) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر: ٢ / ٩٢٧، وانظر حديث د.الواد عن وظيفة الشعر الاجتماعية في الحياة حتى وإن خالف الحقيقة والواقع (المتنبي والتجربة الجمالية: ٣٨٩)، وفي هذا السياق يردّ الشيخ أبو عبدالرحمن ابن عقيل على الشريف الجرجاني حين ربط الحقيقة بالوجود، وهذا ليس بصحيح، فبعض معاني العرب متوهمة بحسب معتقدات العرب وقصور علمهم، ومع ذلك فهي دالة على مرادهم، وإنْ لم تدل على حقيقة في الواقع (مجلة الفيصل ع ٢٤١، صداع العقول، رجب، ١٤١٧هـ، ص ٤٨)، وقبله الرازي الذي أكد أن اللغة لا تعكس حقائق الأشياء الخارجية، وإنما تعكس أفكارنا عنها (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٣٢٠).

(٤) المختارات الشعرية: ٣٥٩، بتصرف، ويقول د.الرباعي: "اللغة الانفعالية ذات الوظيفة الجمالية فمهمتها التعبير عن المواقف العاطفية والفكرية عن طريق الإيحاء فقط، وهي لذلك لا تهتم بانطباق الحقائق على الواقع بل قد تهتم بما يخالف ذلك" (الصورة الفنية: ٣٠٠).

الأشياء، وربما طالب الشاعر أن يترك الحقيقة إذا غيرها أكثر جمالاً منها[١]، وهو يأرز في رأيه هذا إلى طبيعة اللغة الشعرية التي تقوم على التصوير وتقديم الجديد والانحراف أو العدول عن التعبير المعتاد، لأنَّ الشعراء حين يصنعون ذلك، "فقد أرادوا في هذا كله كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، من شأنه أن يردفه في الوجود[٢]"، فهي لعبة من الكلمات السحرية التي يجتهد الأديب في ملئها بمعاني جديدة، وفي تفريغها من بعض الإشارات التي تعاورتها الأفهام حتى ضعف وهجها، وأنْ يكون ذلك كله سبيلاً إلى ثراء المعنى، الذي هو المقصد الأكبر، فتتعاضد الجماليات كلها، ومنها هذا العدول عن التعبير المباشر وإعادة ترتيب المشاهد والحقائق الواقعية بناء على الحالة الإبداعية والنفسية التي يمرُّ بها الشاعر لتتواءم مع معانيه التي يصبو إليها.

ومثال ذلك صنيع أبي العلاء المعري الذي يعدُّ من الذين مارسوا معيار الحقيقة والواقع نجده هنا يتوقف أمام قول أبي تمام :

يا يوم وقعة عمّوريّة انصرفت  منك المنى حُفَّلاً معسولة الحَلَبِ[٣]

يقول متكلماً عن كلمة (عمورية) وكيفية النطق بها في قصائد أبي تمام : إنّ الشعراء يجترئون على تغيير الأسماء[٤]، فالمعري على الرغم من مناداته بالاقتراب من الحقيقة والواقع فإنه يُتيح مساحة من حرية القول أمام الشاعر، وأنَّ التزام التماثل مع الحقيقة والواقع لا يعني ضرورة عدم الخروج عنه بشكل حرفي، لأنَّ الشاعر ليس مطالباً أن يأخذ وظيفة المتحرِّي الجنائي الذي يصف تفاصيل الحقيقة، ولا يسعى إلى أن يكون نسخة أخرى من الواقع، وإنما يجتهد في تقديم المعنى الذي يجيء ليكون أكثر لياقة بالشعر والجمال والإبداع، وأمَّا الآمدي فقد رأينا أنَّ تطبيقه لهذا المعيار جعله يجبر الشاعر على الانصياع لقوله، فهو يتوقف أمام قول أبي تمام :

---

(١) يرفض ابن المستوفي ورود اسم (عُلاثا) في أبيات أبي تمام، وحين يقال له: إنه اسم حقيقي يقول: " كيف رويت لفظة (علاثا) فهي رديئة. ولو أنَّ علاثة غلامه على الحقيقة لوجب عليه تجنب هذه اللفظة، واطّراحها لغرابتها " النظام: ٥/ ٨٨.

(٢) دلائل الإعجاز: ٦٦.

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٦، وفيه أن الحلب ها هنا ما حلب من اللبن.

(٤) المرجع السابق: ١ / ٤٦، النظام: ٢ / ١٨. ١٩، بتصرف.

شهدت لقد أَقوت مغانيكُمُ بعدي ومحَّت كما محَّت وشائعُ من بُردِ[١]

حيث رأى أنَّ أبا تمام أخطأ في جعل الوشائع حواشي البرد، وليس الأمر كذلك، لأنَّ الوشائع غزل ملفوف يجره الناسج، " ومثل أبي تمام لا يسوغ له الغلط في مثل هذا؛ لأنه حضري، وإنما يتسامح في مثل ذلك البدوي الذي يريد الشيء ولم يعاينه فيذكر غيره لقلة خبره بالأشياء التي تكون بالأمصار، فأما أبو تمام فليست هذه حاله، بل ما جهل هذا، ولكنه سامح نفسه فيه[٢] "، وهو تلميح من الآمدي الناقد بأنَّ أبا تمام يتجه إلى هذا الاختيار اللغوي قصداً من أجل صياغة معانيه، وأنه ليس جاهلاً لحقيقة هذا الأشياء الموصوفة ولا غافلاً عن واقعها، أو هو علمُ أبي تمام الواسع باللغة، وفقهه بدلالاتها، حتى أجاز لنفسه نقل اللفظ عن معناه المعروف إلى غيره[٣]، ومع ذلك فإنَّ الآمدي لا يتسامح معه أبداً، ولا يُبيح له هذا، ولا يبحث له عن تخريج جمالي، وإنما رأينا موقفه واضحاً في تحليله للأبيات السابقة.

فتوظيف معيار الحقيقة والواقع في محاكمة المعنى أمر حاضر في تراثنا، ولا تثريب على النقاد في ذلك، ويُشير الدكتور عبدالحكيم راضي إلى مقاربة الحقيقة الوارد في التراث بأنها أقوال " تشير إلى خاصة الدقة والضبط والتحديد في اللغة العادية، فيستخدم اللفظ بمعناه الحقيقي، ويختار بالمقدار الذي يلزم لأداء المعنى، ويراعى فيه كل قواعد التركيب المعتمدة، ويمتنع التجوز بمختلف صوره[٤] "، ولكن الواجب في التعامل مع معاني الشعر الحذر من محاصرة خيال الشاعر ومطالبته بمماثلة الواقع حرفياً، لأنَّ القراءة التي تبالغ وتتشدد في تطبيق هذا المعيار " تسعى إلى تبرير[٥] دهشتها الفنية في ضوء أفق انتظار جاهز لديها[٦] "، فكأنها لا تريد من الشاعر أن يقدم من المعاني إلا ما كان معروفاً عندها فقط، وبذا تقضي على

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٠٩، والبرد الموشع أي الموشّى ذو الرقوم والطرائق، وهي الوشيع والوشائع، والواحدة: وشيعة (أساس البلاغة: مادة و ش ع).

(٢) الموازنة: ١/ ١٩٣، ١ / ٤٤٧ ـ ٤٤٨، بتصرف.

(٣) انظر: أبو تمام حياته وحياة شعره: ٢٠٠، الفن والصنعة: ١١٣ ـ ١١٤.

(٤) مجلة فصول، (النقد اللغوي)، د. عبدالحكيم راضي، م ٦، ١٩٨٥، ع ١، ص ٨٥.

(٥) هكذا، والفصيح: تسويغ.

(٦) المختارات الشعرية: ٣٦٦ ـ ٣٦٧.

خيالاته، وتنشغل في تحليل معاني مفرداته اللغوية أكثر من انشغالها بتحليل صوره المجازية، وإلى شيء من ذلك يفسّر المرزوقي موقف القائلين بأن أحسن الشعر أكذبه" لأن قائله إذا أسقط تقابل الوصف والموصوف امتدّ فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة، وظهر قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة، واتسعت مخارجه وموالجه، فتصرف في الوصف كيف يشاء، لأنّ العمل عنده على المبالغة والتمثيل، لا المصادقة والتحقيق، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له[١]".



(١) شرح ديوان الحماسة: ١١ ـ ١٢.

# الفصل الثاني

## المآخذ الفنية على معاني أبي تمام

- ❑ المبحث الأول : المآخذ اللغوية.
- ❑ المبحث الثاني : المآخذ البلاغية.
- ❑ المبحث الثالث : المآخذ الدلالية.
- ❑ المبحث الرابع : المآخذ العروضية.





# المبحث الأول
# المآخذ اللغوية

# المبحث الأول

## المآخذ اللغوية

تحتلُّ اللغة موقع الصدارة في الإبداع الشعري، ويجيء النقد حولها ليُشكل سواراً مهماً ورئيساً حولها، وحين يحتفي النقد والبلاغة العربيان بها، فذلك لأنها لا تضمُّ الشكل وشجونه فحسب، بل إنَّ اللغة تحتضن المعنى والفكر من خلال عدد من الوسائل والمعطيات.

وقد احتفى أبو تمام بلغته، وأشاد بألفاظه، وتغنى بصنعته، ولئن كان إماماً في المعاني، فإنَّ وعيه باللفظ دفع النقاد ليروا فيه واحداً من رجال مذهب الصنعة أو أوحدهم[١]، ولا يخفى أنَّ اللغة وسيلة إلى المعنى، والمعنى ساكن في داخل اللغة، ومن هنا شُرعت العلاقة بين الدرس الذي يتجه إلى المعنى وبين الدرس الذي يتجه إلى اللغة.

ويدل على عناية أبي تمام باللغة قوله :

لم يتَّبع شَنِعَ اللغات ولا مشى      رَسْفَ المقيَّد في حدود المنطقِ[٢]

وهو بيت ينطوي على دلالة واسعة، إذ يشير إلى وعيه باللغة الرديئة أو ما يُسميه خبث الكلام في موضع آخر[٣]، وأنه يقيم أدبه بمنطقة ترفض فساد اللغة وتتجانف عن رديئها.

وقد حامت رؤى النقاد والبلاغيين حول لغة أبي تمام فوصفه بعضهم بأنه " كالقاضي العدل: يضع اللفظة موضعها، ويعطي المعنى حقه، بعد طول النظر والبحث عن البينة، أو كالفقيه الورع : يتحرى في كلامه ويتحرج خوفاً على دينه[٤] " ، وأنَّ ألفاظه

---

(١) انظر: العمدة: ١/ ٩١، الرؤوس: ١٢٢، أبو تمام لمحمد مروة: ١٦٥، الخصومة بين القديم والجديد: ٨٥، تطور الشعر في بلاد الشام: ١٨٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١٩.

(٣) انظر: المرجع السابق: ٢ / ٤٢٠.

(٤) العمدة: ١/ ١٣٣.

ولغته كالرجال الذين ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم، وتأهبّوا للغزو والطراد[١]، فأصبح النص الشعري كالتركة التي يجب أن تكون قسمتها وفق أعلى درجات العدل والنزاهة، وأن تكون عائدة إلى القواعد والأسس المتفق عليها، وحين تكون عناية الشاعر بلغته وفق هذه الدرجة فإن وصوله إلى قلب المعنى سيكون ميسوراً، لأنَّ البراعة في طريق الوصول إليه والفرّ والكرّ من أجله، سوف تورث دقة في التسديد وسلامة في الهدف.

ولأنَّ البحث في مسائل اللغة واسع ومتشعب، فإنّ الحديث هنا إنما يتجه إلى صلة اللغة بالمعاني تحديداً دون أن يمتدّ ليشمل اللغة بمباحثها العديدة.

## أهمية اللغة وأثرها في المعنى:

تُعدُّ اللغة مادة أساسية يتكون منها المعنى، بل إنَّ عماد اللغة هو المعنى الذي يسكن فيها، "فلو أنّها خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتاً وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأنْ يجعل لها أمكنة ومنازل[٢]"، فمنازل اللغة والألفاظ إنما تأتي وفقاً للمعاني التي تتحرك في ذاكرة المبدع، ولا يغدو التعامل مع اللغة تعاملاً سطحياً، بل إنه تعامل يبحث في العمق، وإذا كانت اللغة تُشبّه بجبل الجليد العائم[٣]، فإني أصرف وجه الشبه إلى أنْ ما يظهر من الجبل الجليدي هو ما يستدعي التعامل الآلي أو الأولي، ولكنَّ امتداد اللغة ضارب في العمق ومتصل بجوهر النص أي المعنى، وهو الجزء الأكبر الذي يستتر من الجبل الجليدي.

وصناعة اللغة واستحضارها عملية صعبة يخوضها المبدع بُغية مقاربة معانيه، لأنها خادمة للمعنى[٤] ولأنَّ ألفاظه قوالب معانيه[٥]، ولئن أعجبنا الاعتناء باللغة

---

(١) المثل السائر: ١ / ٢٨٧، بتصرف.

(٢) دلائل الإعجاز: ٥٦، وانظر حديث عبدالقاهر عن أن " الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها، حتى يكون هو المستخرج لها " (الدلائل: ٢٨).

(٣) انظر مجلة العقيق، م ٢٥، ع ٤٩، ٥٠، ١٤٢٤هـ، (اللغة والكلام والقول)، ص ١٧، د.خالد محمود جمعة.

(٤) انظر: أسرار البلاغة: ٨.

(٥) انظر: العمدة: ١/ ١٢٧.

بوصفها بقعة محورية للنص الإبداعي، وأنَّ الإشعاع السحري لا ينفصل مطلقاً عنها، فإنّ الإعجاب هذا لن يستبدّ بنا لنسحب البساط من تحت أقدام المعنى، وسيكون مرفوضاً أن تتحول اللغة على يد طائفة من مذاهب النقد الحديث إلى أن تكون غاية مقصودة لذاتها[١]، وأن تتجاوز مجرد خدمتها للمعنى، لأنَّ المعنى ذاته مختبئ في عمق اللغة، فكل مبالغة في الاعتناء باللغة تحمل مبالغة أعمق بتلمس المعنى واستكشافه، ومن هنا وجدنا أنَّ فساد اللغة و" سوء التأليف ورداءة الألفاظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه[٢]"، وأنَّ المعنى المستحسن سوف تعافه الطباع وتمجه الأسماع لأجل العبارة واللغة الرديئة، كما كان العلوي يدرس بعض أبيات أبي تمام[٣]، وهذا تأصيل للعلاقة الطردية بين المعنى من جهة والوسيلة التي قامت بأدائه، وأنّ بلاغة المعنى وشعريّته لا ينفصلان عن بلاغة اللغة وشعريتها، أو أنَّ العناية باللغة هي وفاء بحق المعنى[٤] ودينٌ يجب أداؤه باستمرار.

وقد قامت المآخذ اللغوية التي وجهت إلى معاني أبي تمام على أسس متنوعة تتضام لتشكيل صورة العناية الكبرى التي يُبديها النقد الفني التراثي بمعاني أبي تمام، وهي كالتالي:

**١- استخدام اللفظ الساقط:**

يؤاخذ النقاد والبلاغيون أبا تمام على إيراده الألفاظ الساقطة، وهي الألفاظ التي تحمل دلالة تنبو عن الذوق السليم، وتتصل بالمعاني المرذولة والمستهجنة.

ولم يكن أولئك النقاد والبلاغيون مجترحين لشيء جديد ضد أبي تمام، فقد وجدنا الجاحظ من قبلهم يُطالب الأديب ألا " يكون اللفظ عامياً، وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً[٥]"، وهو يُسمي هذه الألفاظ بألفاظ

(١) انظر: النقد المنهجي: ١٢٣، شعر أبي تمام: ٣٩، ٢٣٧.
(٢) الموازنة: ١ / ٤٢٥، وانظر: ديوان المعاني: ١ / ٥٤١.
(٣) انظر: الطراز: ٢ / ٣١١.
(٤) يقول الجاحظ: "إن حق المعنى الشريف: اللفظ الشريف" (البيان والتبيين: ١٣٦/١)، وانظر للتعمق في ذلك: لغة الضاد ج ٦، (دلالة الألفاظ في النقد اللغوي القديم)، د. نعمة العزاوي، المجمع العلمي . بغداد، د ط، ١٤٢٣هـ، ص ٣٣.
(٥) البيان والتبيين: ١ / ١٤٤.

السفلة[١]، فهو موقف ثقافي يُجسده النقاد بُغية المحافظة على نقاء الإبداع من أن يخترقه عنصر المحلية الفاسدة، فلم تكن الرؤية هنا حكراً على النشاط الشكلي وإنما تتصل بالمعنى بحبل وثيق.

ونحن نجد هذا الموقف يمتد ليشكل ظاهرة في المآخذ الموجهة إلى أبي تمام، فحين وقف النقد العربي أمام أبيات أبي تمام التالية، وهي قوله:

جلَّيتَ والموت مُبدٍ حُرَّ صفحته    وقد تفرعن في أوصاله الأجلُ[٢]

وقوله: ما مُقرَبٌ يختالُ في أشطانِهِ    ملآنُ من صلفٍ به و تَلهوُقِ[٣]

رأى النقد في: (تفرعن)، و(صلف و تلهوق)، ألفاظاً ساقطة لا تقوم بالمعنى المراد، فجاء الآمدي إلى البيت الأول ليُشير إلى أنَّ الله قد أغرى أبا تمام بوضع الألفاظ في غير موضعها، وأنَّ هذا المعنى في غاية الركاكة والسخافة، وما زال الناس يعيبونه به، لأنه اشتق للأجل فعلاً من اسم فرعون، وقد أتى الأجل على نفس فرعون[٤]، ويعلّق ابن المستوفي على معنى قوله: تلهوق، بأنه " مستبشع، وهو موضوع في غير موضعه[٥]"، ويقول عنه الآمدي: " قد ذمّ أبو تمام الفرسَ ولم يمدحه[٦]".

وعند استنطاق هذه المآخذ يجد الباحث عدم وضوح مفهوم المبتذل والساقط! فنحن نجد أنَّ ما يرفضه الآمدي يعدّه المعري كلمة ليست بالعربية المحضة[٧]، وحين يرفض ابن المستوفي استعمال اللفظة لاستبشاعها، فإننا نجد التبريزي يورد استشهاد

---

(١) انظر: الحيوان: ١ / ٦٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٦، والأوصال المفاصل (أساس البلاغة مادة و ص ل).

(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٩، وفيه أن المقرب: الفرس، والتلهوق هو المرح والنشاط المشابه للجنون.

(٤) الموازنة: ١ / ٢٣٩، ٣ / ٧٩، ٣ / ٢٩٨، بتصرف، وانظر: سر الفصاحة: ٦٣.

(٥) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١٠، وانظر: الموازنة: ٣ / ٣٩٢.

(٦) الموازنة: ٣ / ٣٩٢.

(٧) انظر: ديوان أبي تمام: ٣ / ١٦.

الصولي بحديث نبوي ترد في تضاعيفه هذه الكلمة[(١)]، فما الابتذال الذي يأنفون منه؟

ولعل هذا الإشكال الذي يحضر هنا هو ما جعل ابن الأثير يعرف المبتذل بأنها "الألفاظ السخيفة الضعيفة، سواء تداولتها العامة أو الخاصة[(٢)]"، فابن الأثير برأيه هذا يُخفف الاحتقان في مفهوم الابتذال، ويكون السؤال حينها: أهو متجه إلى اللفظ فحسب، أم أنه ممتد إلى المعنى الذي يسكن في تجاويف هذا اللفظ؟ وقد رأينا انصراف الدلالة عنده إلى ما يحمله هذا اللفظ من دلالة سخيفة من دون أن يكون اللفظ بذاته مرفوضاً، فهو يُركز على الحمولة الدلالية للفظة ويفكُّ ارتباطها بقائلها، ومن خلال ما مضى ندرك أنّ " المعنى الإيحائي للكلمة أحد المقاييس التي يرجع إليها النقاد العرب في تقدير قيمة اللفظة، وهو المسؤول عن روعتها وجودتها، أو قبحها ورداءتها[(٣)]".

يقال ما مضى، بالإضافة إلى أنَّ هذه الألفاظ لا يمكن أن يتم التعامل معها وفق دلالاتها المباشرة فقط، لأنّ اللفظ الذي يُشير إلى دلالة رديئة أو جيدة إذا دخل إلى الجملة الشعرية فسوف تتعاضد السياقات لتغيير دلالته أو زحزحتها من الدلالة المعجمية إلى دلالة أخرى تصنعها الخصوصية الشعرية، لأنَّ الإيحاء النفسي الذي تحمله الكلمة إلى معانيها المعجمية يظلُّ ذا دلالة اجتماعية أكثر منها لغوية[(٤)]، ويبقى النص الإبداعي مبتكراً لدلالاته من خلال التراسل الخفي الذي تصنعه مفرداته وتقيمه بينها، ومن هنا فصنيع أبي تمام في أبياته السابقة وغيرها ليس استخداماً نثرياً للمفردات حتى تتم محاكمته إلى الدلالة المعجمية فقط، وإنما هو بحث عن الاختيار اللغوي الأنسب لمعانيه، فهو حين قال:

---

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٩، والحديث هو قوله: " كان خلق رسول الله ﷺ سجية، ولم يكن تلهوقاً "، وقد بذلت وسعي فلم أجد هذا الحديث في كتب الصحاح والمسانيد، وممن أورده الزمخشري وابن الأثير بهذه الصيغة: " كان خلقه سجية، ولم يكن تلهوقاً ". انظر (الفائق في غريب الحديث: ٣/ ٣٣٥، النهاية في غريب الحديث والأثر: ٤ / ٢٨٢).

(٢) المثل السائر: ١ / ٢٩٣.

(٣) لغة الضاد: ٣٧.

(٤) انظر: دلالة السياق: ٣٥٧.

جلَّيتَ والموت مُبدٍ حُرَّ صفحته وقد تفرعن في أوصاله الأجلُ[١]

إنما كان يسعى في قصيدته هذه إلى تجسيد موقف خيالي قائم على الغرابة في جميع أجزائه، وذلك على مستوى المفردة أو التركيب أو الصورة، فهي قصيدة تُقيم أجواء من غير المعقول - كما يقال - حتى وجدنا أبا تمام يصف اللجوء الذي جرى في قصيدته بأنه فراغٌ وقصد إلى السحر[٢]، وقد تعددت المآخذ الموجهة إلى أبيات القصيدة وتفاوتت[٣]، وهو ما يشير إلى أنَّ القصيدة قد خرجت عن المعتاد في النظم وفي التراكيب والصور، ومن هنا فقد جاءت كلمة (تفرعن) منتمية دون جدل إلى هذا المعجم الغرائبي في هذه القصيدة، وكان أقرب الردود على انتقاد الآمدي لهذا الاستخدام هو ما أشار إليه المعري : " قيل : تفرعن، أي صار كأنه من الفراعنة، واستعار الطائي ذلك للأجل[٤]".

وحضور (فرعون) في معجم أبي تمام ليس نادراً[٥]، ولكنه هنا ومن خلال الاشتقاق يعمد إلى خلق صورة جديدة، فهو يأتي مصرحاً باسمه حين يراد به الشخص أو الترميز، وهو هنا إنما يأتي طمعاً في إثارة دلالة الفرعنة، أو التجبر، أو الطغيان، وذلك في تعظيم شأن الموت وأنَّ انتشاره ليس خفياً أو مستتراً، وإنما ينتشر بنوع من التجبر والفرعنة، ومعلوم أنَّ " الشاعر ما جلس يفكر ويدقق النظر فيما يصنعه من المعاني، ويختاره من الألفاظ؛ من أجل كلمة لغوية يودعها في شعره، ولا من أجل تصحيح الإعراب، وإنما مراده من الشعر أمر وراء ذلك كله[٦]"، أي إنّ الشاعر يسعى من خلال مفرداته اللغوية إلى غاية دلالية عميقة.

ومما يقال عن مفردتي (الصلف والتلهوق) : إنهما جاءتا متناغمتين مع المعنى، فالقصيدة جاءت في وصف فرس[٧]، وهي لذلك معنية بالإشادة بقوته وسرعة حركته،

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٦.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٧.
(٣) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٧، ٣ / ١٠، ٣ / ١١.
(٤) المرجع السابق: ٣ / ١٦.
(٥) انظر: المرجع السابق: ٢ / ١٢٩، ٣ / ٣٢١.
(٦) الاستدراك لابن الأثير: ٢٤.
(٧) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٦.

ولذلك تلتقط مراحل النشاط والحركة فيه، كما يقول الصولي: " أي كأنَّ فيه من حسن انتصابه وسُموّه صلفاً وتلهوقاً، أي مرحاً ونشاطاً كالجنون[١] "، أي إنَّ الخروج عن المعتاد في وصف الفرس مقصود، وليس من قبيل ذمه.

ويظهر سؤال مهم، وهو: كيف غابت الآراء التي يبديها النقاد ومآخذهم عن شاعر بحجم أبي تمام وآلياتُه البلاغية والنقدية لا تُجحد، وهو يُدرك التحذير النقدي الواضح من استخدام مثل هذه الألفاظ التي وصفت بالابتذال؟ ويبدو أنَّ مفهوم الشعر لديه ولدى ناقديه هو الذي جعلهم يتحركون وفق اتجاهات مختلفة، فكل منهم قدّم ما يُعدّ وفاء وأمانة لاتجاهه الفكري، فهو حين أباح لنفسه هذا الاتساع الدلالي وهذا الاستخدام المجازي وقف ناقدوه موقفاً رافضاً لهذا الصنيع، من دون أن نصف صنيعهم بأنه تكاسل علمي أو مدعاة للثرثرة[٢]، بل الأقرب أن نصف مواقف هؤلاء النقاد بأنها جاءت قطعية لا تُتيح للآخر احتمال الصواب أو حتى احتمال الخلل في الرواية لأنَّ بعض المآخذ التي نسبت العامية والابتذال إلى لغته إنما جاء بسبب الرواة وليس من صنيعه هو، كما في قول أبي تمام:

ولعمري أن لو أصختَ لأقدمـ ـتَ لحتفي ضغينة الحسادِ[٣]

فقد عقَّب المعري على رواية بعضهم: (صينية الحساد)، فقال: هذا الراوي بدَّل البيت " ووضع لتفسيره لغة نسبها إلى العامة[٤] "، فالمعري هنا يشير إلى احتمال آخر لتخريج ما أخذ على أبي تمام في دلالة بعض ألفاظه، وهو أن يؤاخذ بجريرة الرواة.

ويبقى أن يقال: إن طائفة من النقاد لم يتعاملوا مع أبي تمام بوصفه شاعراً قادراً على تفتيق الكلمات والتخفف من دلالاتها المعجمية وإعادة شحنها بما يريد من حمولة دلالية، وإنما حاكموه وفق حقيقة اللغة لا مجازاتها، ثم إننا لم نجد في طائفة من مآخذهم شيئاً من البحث في سياقات الكلمة وأثرها في التحول الدلالي

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٩، ويرد عن الآمدي قبوله للمعنى لو جاء من قبيل التشبيه (الموازنة: ٣ / ٣٩٣).
(٢) انظر: بديع التراكيب: ١٠٦.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٦٣.
(٤) النظام: ٥ / ٢٨٦.

للمفردات، و أنَّ أبا تمام بوصفه شاعراً مجيداً كان " قادراً على أن يرفع الشائع المبتذل إلى مستوى الغرابة والجدة بنفس القوة التي كان قادراً فيها على إنزال الغريب الوحشي إلى مستوى الأليف المدهش[١]" .

**٢- عدم مناسبة اللفظ للمعنى:**

يتمثّل الاحتفاء النقدي والبلاغي بالشعر في مستويات عدة تتجاوز الصور والوظيفة إلى طبيعة الانتقاء اللغوي والاختيار اللفظي، فلم يعد الشاعر حُرّاً في اختيار اللغة واللفظة دون رقيب أو معقب، بل لقد قدم النقاد مؤاخذاتهم للألفاظ ودلالاتها حين تكون اللفظة خارجة عن المقبول في النسيج الشعري، وهو نقدٌ يجيء ليتواءم فيه الحرص على الإمتاع بالجمال مع الحرص على الفائدة المقبولة، وذلك من خلال الاعتداد بلغة الشعر وأنها لغة ترتفع عن اللغة العادية، وذلك إيماناً منهم بحقيقة مهمة، وهي " للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها[٢]" ، بالإضافة إلى احتفاء المدونة التراثية بتتبّع مدى وفاء اللفظ بحق المعنى، و" أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه[٣]" ، وأن يكون" اللفظ مقسوماً على المعاني: قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس[٤]" ، فاللفظة تعكس تفاصيل المعنى الذي يسكن في داخلها.

وتبعاً لما مضى رأينا تشديد النقد التراثي منذ القدم على أنه "قد يستخفّ الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحقّ بذلك منها[٥]" ، وهي عناية عامة اتجهت لملاحظة المعاني والتأكيد على أنَّ إخفاق الشاعر يتجلى أحياناً في مجانبة اللفظة لدلالتها، واختيار لفظ لا يليق بالمعنى.

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ٣٠٤، وانظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ١٣٧، أبو تمام لمحسن الأمين: ٧٨.

(٢) العمدة: ١ / ١٢٨.

(٣) نقد الشعر: ١٥٠، وانظر: ديوان أبي تمام: ٣ / ١٢، تحرير التحبير: ١٩٤، جوهر الكنز: ٢٠٠.

(٤) شرح ديوان الحماسة: ١ / ١١.

(٥) البيان والتبيين: ١ / ٢٠.

وقد كان نصيب أبي تمام واسعاً من تطبيق هذا المعيار، فكان النقد الموجه إليه قوياً، فهو حيناً من الذين يُتقنون الصناعة واختيار ألفاظه ومعانيه[١]، ولكن هذا لم يمنع من مؤاخذته أحياناً، وأنَّ الله قد أغراه بوضع الألفاظ في غير مواضعها[٢]، بل إنَّ ابن رشيق يورد رأي ابن الرومي وأنَّ " الطائي عنده كان يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ، حتى لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها، والذي أراه أن ابن الرومي أبصر بحبيب وغيره منا[٣] "، فابن رشيق حين يؤيد ابن الرومي فإنه يتخذ من شاعرية ابن الرومي ومن المنهج التاريخي وسيلة لذلك، حيث إنّ قرب ابن الرومي الزماني من أبي تمام كفيل بأن يكون أكثر تبصراً من المتأخرين بأبي تمام، وأما أبو تمام نفسه فإنه واحد من أكبر المعتنين بذلك، حتى إنه يُدرجها ضمن وصاياه، فيقول : " كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام[٤] "، فهو معنيٌّ بهذا التلاؤم، ولا يمكن أن يقال : إنه لم يلتزم ذلك في أشعاره، أو أنه ممن لا تتلاءم ألفاظه مع معانيه، لأنه يعبّر بألفاظه عن معان تفيض عن حدود اللفظ ذاته[٥]، لأنَّ ذلك دالٌّ على ثراء الدلالة، وهو مطلب مهم توفره عند الشعراء، ودليل امتياز، وتعدد الدلالة لا يعني أنّ الشاعر لم يُلائم بين ألفاظه ومعانيه.

وقد توقف النقاد أمام عدد من الأبيات الشعرية لأبي تمام ووجدوا في لغتها نبواً عن المعنى الذي تتجه إليه، ففي قوله :

لـنـا غُـررٌ زيـديَّـةٌ أُدَدِيَّـةٌ ... إذا نجمت ذلَّت لها الأنجم الزُهرُ[٦]

إذ يرفض الآمدي موقع (نجمت)، ويُدلل على ذلك بأنّ المعنى لا يتسق معها،

---

(١) انظر: المنصف: ١٣٨، المثل السائر: ١ / ١١٨، تحرير التحبير: ٣٦٩، جوهر الكنز: ٢٠٠.

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٢٣٩، العمدة: ١ / ١٣٣.

(٣) العمدة: ١ / ١٣٢.

(٤) المرجع السابق: ٢ / ١١٥، وانظر: تحرير التحبير: ٤١١.

(٥) مجلة علامات، أبو تمام ووصيته للبحتري، عادل الفريجات، م ٦، ع ٢٣، ١٤١٧ هـ، ص ١٦٣.

(٦) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٧٢، يقول الشنتمري: أي لنا مناقب مشهورة كالغرر من قبل زيد الخيل، ومن قبل أدد وهو جد طيء (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٢٢٤).

فـ" ليس هذا موضع (نجمت)، إنما هو موضع (ذكرت) لأنَّ الشيء يُذكر وقتاً بعد وقت، وإذا نجم الشيء فليس ينجم وقتاً بعد وقت ... وهي قد نجمت وفرغ الله من نجومها ؟[١] "، فالآمدي لا يقبل هذه اللفظة لأنها جاءت خاذلة للمعنى العام الذي يتحرك إليه البيت بجميع أطرافه، وهو لذلك يقارن بين اختيار الشاعر، وما يراه الآمدي أولى بهذا الموقع، وهي كلمة (ذكرت)، وهو منهج نراه يتكرر عند الآمدي في تعامله مع لغة أبي تمام، فهو حين ينتقدها فإنه يجتهد في تلمس الصلة الدلالية بينها وبين ما تمتلئ به القصيدة أو البيت من المعاني، ولا يجد غضاضة في الاقتراح على الشاعر، حتى لو اضطره ذلك إلى تغيير صياغة البيت، وكأنه يقوم بنقضه من أساسه، بُغية توفير الألفاظ المناسبة للمعنى، كما فعل الآمدي تجاه بيت أبي تمام :

ورأيتَني فسألتَ نفسك سيبها لي ثمَّ جدت وما انتظرت سؤالي
كالغيث ليس له أريد غمامُهُ أو لم يُرَد بدٌّ من التهطالِ[٢]

فيقول : " كان ينبغي أن يجعل الغيث في موضع الغمام، والغمام موضع الغيث، لأن الذي يراد ليس هو الغمام، وإنما هو الغيث[٣] "، باعتبار أنَّ لغة الشعر ودلالاتها بحاجة إلى صيانة، وحين يغفل المبدع فإنّ الناقد يتخذ من وظيفته سنداً لتقديم ذلك.

وفي قول أبي تمام :

إنَّ الخليفة قد عزَّت بدولته دعائمُ الدين فليعززْ بك الأدبُ[٤]

يُشير الآمدي إلى أنّ أبا تمام لم يوفق في اختيار كلمة (عزّت) لتدل على معناه هنا، لأن عزائم الدين توصف بالثبات والتمكين، " وإنما قال : عزَّت من أجل قوله : (فليعزز به الأدب)، وهذا وإنْ لم يكن خطأً فليس بالجيد؛ لأنه لفظ موضوع في غير موضعه[٥] "، فالآمدي هنا يتكئ على المرجعية المعجمية للغة وعلى ما اعتاده

(١) الموازنة: ٣ / ٤٣٢.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٧٨.
(٣) الموازنة: ٣ / ١٤١ . ١٤٢.
(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٥٧.
(٥) الموازنة: ٢ / ٣٥٧، وانظر مواقف الآمدي المماثلة لهذا في: الموازنة: ١/ ٢٢٢، ١/ ٤٥٦.

الناس في مخاطباتهم، وعلى ذلك ينكر صنيع أبي تمام، من دون أن يمتدّ لمناقشة الاحتمالات أو التخريجات الأخرى، ولذا فقد ناقشه في ذلك ابن المستوفي، وجعل المدخل الذي ينطلق منه لمناقشته هو ما يُذكر عن تحامل الآمدي على أبي تمام، فقد "كان الآمدي كثير التعصب على أبي تمام، وهذا الذي ذكره هو على ما ذكره من أوصاف الدعائم حقيقة، فأمّا مجازاً فجائز جوازاً حسناً[1] "، وكأنّه تلميح من ابن المستوفي إلى أن نقد الآمدي هنا إنما هو نابع من خلفية تعصبه، ومن هنا فإن محاكمة الآمدي لأبي تمام ونقده له تنطلق هنا من الإعلاء من شأن الحقيقة، من دون إيلاء التوسع والرؤية المجازية اعتبار، والواقع أنّ كلمة : (عزت) تعد مجازاً حسناً في بيت أبي تمام، ومن هنا فلا شيء يلحقه مما استدركه الآمدي، ولا شك أنّ سجال ابن المستوفي للآمدي يعود إلى اختلاف الذوق بينهما.

ونحن نلحظ هنا أنَّ ابن المستوفي اجتهد في قراءة بيت أبي تمام من خلال مستويين : المستوى المعجمي وهو ما نشعر بأنه يوافق الآمدي على رأيه فيه، والمستوى المجازي الجمالي وهو ما دعاه إلى اتهام الآمدي بالتحامل على أبي تمام، وهو ما نجد شبيهه عند العلوي عندما ناقش الدلالة في كلمة (خوّدا) في بيت أبي تمام :

وإلى بني عبد الكريم تواهقت ... رتْكَ النعام رأى الظلام فَخَوَّدا[2]

إذ يرى العلوي أنَّ المؤاخذة التي توجّه إلى هذا البيت لا تصحّ إلا إذا كان استخدام الفعل (خود) جاء على جهة الحقيقة، فهي كلمة " إذا استعملت اسماً حسنة رائقة لذيذة طيبة، وهي إذا كانت مستعملة على صيغة الفعل لم يحسن استعمالها ...، وقد أُخذ على أبي تمام في هذا البيت استعمال (خود) على صيغة الفعل، وهي مستكرهة، يقال فيها : خوّد البعير، بتثقيل الحشو، إذا أسرع في مشيه، ... فإذا كانت مستعملة على جهة الحقيقة في الفعل كانت مستكرهة ... وهي إذا كانت مجازاً

---

(١) النظام: ٣ / ١٠٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٠٣، تواهقت الركاب أي مدت أعناقها في السير وتبارت فيه (أساس البلاغة مادة و ه ق ص: ٥١٠) رتك البعير والظليم رتكاناً وهو عدو في مقاربة خطو (أساس البلاغة مادة ر ت ك ص: ١٥٤)، وخودت الإبل في السير أي اهتزت من النشاط (أساس البلاغة مادة خ و د ص: ١٢١).

فاستعمالها فعلاً، وإن كان مستكرهاً، لكنه يخفّ قبحه، لما كان مستعملاً استعمال المجاز، وإدراك ما ذكرناه من حسن الاستعمال وقبحه في كونها اسماً أوفعلاً يُدرك بالذوق الصافي والقريحة المستقيمة عن شوائب البلادة[١] "، فالعلوي يقرّ بنوع من القبح ولكنه يرى في الحقيقة والمجاز وسيلة للتفريق بين مستوياتهما، وأنّ ما يقال هنا غير الذي يقال هناك، ولكنّه يعيد ذلك كله إلى حاسة الذوق، بوصفها الوسيلة الأكثر مناسبة لتميز ذلك، وهو ما يُشعرنا بصعوبة هذا النقد وحساسيته، لأنه حينئذ سيختلط فيه الموضوعي بالشخصي، وتختلط فيها إمكانات الشخص ومعلوماته مع فطرته وذوقه.

واللافت أننا نجد أنَّ توظيف هذا المعيار في فحص لغة أبي تمام ومعانيها لا بد أن يخضع لثقافات قائليه، وإذا كنا نُشيد ونطالب بالوعي السياقي للنص الذي تنتقل به اللفظة من الدلالة الرديئة إلى الدلالة الحسنة أو الرائعة، فإننا نتيقن أنَّ بعض النقاد قد دخلوا إلى النص من خلال ثقافاتهم هم، ولئن انتبهوا لسياق النص اللغوي فإنهم أغفلوا السياق الثقافي للنص ولقائله، وهو ما يعد العنصر الأساسي لوضوح الدلالة[٢]، فإيليا حاوي حين ينتقد بيت أبي تمام:

أَلا في سبيلِ اللهِ مَن عُطِّلَت ... له فجاج سبيل الله وانثغر الثغرُ[٣]

فإنه يتوقف أمام كلمة (عطلت) ويرى أنها متوحشة وتحمل دلالة لا تناسب هذا الموضع[٤]، وأحسب أنّ إيليا - بانتمائه غير الإسلامي - قد غاب عنه استخدامها القرآني والسياق الذي جاءت فيه، و أنَّ أبا تمام يسعى من خلال تأثره بالمعجم القرآني أن يقتبس شيئاً من فضاءات الآية، وكأنَّ استدعاءه لهذه اللفظة هنا هو اجتهاد منه بنقل ما يحفّ السياق القرآني وترسيخه في قصيدته هذه، وخاصة حين نشاهد ما يُلاصقها من ألفاظ في هذا البيت تحديداً فضلاً عن القصيدة عامة، فأنت تجد (سبيل، الله، الثغر)، وهي مصطلحات لا تخرج عن الفضاء الإسلامي.

ومن شواهد هذا المعيار بيت أبي تمام الشهير، وهو قوله:

---

(١) الطراز: ٣ / ٤٣ . ٤٤.

(٢) البلاغة والأسلوبية: ٣٣٠.

(٣) ديوان أبي تمام: ٤ / ٨٠.

(٤) انظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ٣١٩.

مضى طاهر الأثواب لم تبق روضةٌ غداة ثوى إلّا اِشتهت أنّها قبرُ[١]

فقد توقف الآمدي أمامها ورأى أن كلمة (اشتهت) "من ألفاظه الموضوعة في غير مواضعها، وما زال الناس يستكرهونها، لأنه جعلها في موضع (ودَّت)[٢] "، ويستمرُّ الآمدي في دعم رأيه هذا من خلال تقديم عدد من الشواهد التي تؤكد رأيه، ومثله ما ينقله البديعي[٣]، وهي رؤى نقدية تحاول درس الامتلاء المعنوي الذي تحمله الكلمة في الدلالة على غرضها، ويرون أنها لم تكن كافية لتقوم بالمراد، وذلك من خلال الفحص النقدي، ورأوا أنّ كلمة (ودت) أكثر مطابقة ومشاكلة للمعنى، والذي أراه أنهم حاكموا اللفظة إلى معناها المعجمي أولاً، وإلى ما جرى عليه الاستعمال ثانياً، على حين أنَّ أبا تمام في بيته هذا يُقيم حالة أخرى من الصلة بين الشهيد والأرض التي سوف تحتويه، لقد تجاوز هذا الممدوح بشجاعته سقف المعتاد، ولم يمتْ كما يموت الناس جميعاً، وهو ما دعا أبا تمام أن يصنع لهذه الحالة الإنسانية الرائعة ابتكاراً لغوياً جديداً، وأن يلجأ إلى جمالية الاستعارة، وذلك بأن يُسند فعل الشهوة إلى الأرض، بدلاً من أفعال تأتي من قبيل الود والحنين، وأجد أنَّ صنيع أبي تمام هو الأكثر مناسبة، ولا نستطيع أن نصف كلمة (اشتهت) بالنفور[٤]، لأنّ هذه المفردة التي جاءت لتقدم معنى جديداً لم تعتد الأذن على ألفته إنما جاءت متسقة مع بناء القصيدة العام، وهي القصيدة التي جاءت لتكسر المألوف في ابتدائها :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لِعينٍ لم يفِض ماؤها عذرُ[٥]

وذلك حين وجه الخطاب إلى غير الموجود، وفي تضاعيفها أيضاً، مما يؤكد على أنَّ طابع القصيدة العام جاء ليُقيم مفارقة بين وضعين متقابلين من أوضاع المرثي، ومن أوضاع الحياة.

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٨٤.
(٢) الموازنة: ٣ / ٥٠٤.
(٣) انظر: هبة الأيام: ١٦٢.
(٤) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٣٣٩.
(٥) ديوان أبي تمام: ٤ / ٧٩، وانظر من المآخذ الموجهة إليها في (النظام: ٨/ ١٨٦).

يقال ما مضى بالإضافة إلى أنَّ الخفوت الشعري يظهر جلياً في كلمة (ودت) في مقابل كلمة (اشتهت)، التي توحي بارتفاع مستوى الرغبة التي تبديها الأرض تجاه هذا الميت، وهو ما نجده منتشراً في قصيدة أبي تمام، وذلك حين فعّل دلالة (الأرض) فهي التي تجتهد في مواراته، وهو الذي يُحيي ثراها دائما، فكانت لحظة اللقاء التي يُصورها أبو تمام لحظة حميمية بين الذي بذل ماله ونفسه، وأثبت رجله على الأرض، وبين الأرض نفسها، فحين مات تحرّكت نوازع الأرض وتجاوزت حس الجماد لتُشارك الكل في الفجيعة والحزن، وتنفرد وحدها باحتضان هذا الميت الشهيد.

ومن النماذج المهمة في تطبيق هذا المعيار مدارسة الآمدي لقول أبي تمام :

وقد ظلّلت عِقبانُ أعلامه ضحى ... بعقبان طيرٍ في الدماء نواهلِ[١]

فقد خطّأ أبا تمام "في المعنى بقوله: (في الدماء نواهل)، والنهل هو الشرب الأول، والعلل : الشرب الثاني، والعقبان لا تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحم[٢]"، فالمعنى اللغوي لألفاظ البيت لم تطابق المعنى الكلي المراد، ولذا فقد رفض الآمدي هذا البيت، لأن أبا تمام استخدم من الألفاظ ما لا يقوم بمراده.

ويلفت الانتباه هنا ما نجده في تطبيق هذا المعيار على الروايات المختلفة للبيت وعدم الاكتفاء بتطبيقه على الرواية المتفق عليها فحسب، ففي قول أبي تمام :

أُولِعنَ بالمُرد الغطارِف بُدَّناً ... غيداً أَلِفنَهُمُ لِداناً غيدا[٣]

وإذا كانت هذه هي رواية التبريزي، فإننا نجد الآمدي لا يورد البيت مشابهاً لها، وإنما يورد روايتين اثنتين كلتيهما خطأ بنظره، وهما : (أربين) أي لزمن هوى المرد وأقمن عليه، و (أربين) الدالة على أنهن أخذن المرد رباً علينا لما فيهم من الزيادة، " وعلى أي الوجهين كانت اللفظة فهي غير حسنة ولا لائقة، ولا هذا

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٨٢.

(٢) الموازنة: ١ / ٦٥.

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٠٩، ويقول الشنتمري: المرد الذين لا لحى لهم بعد، والغطارف السادة، والبدان العظام الأبدان، والغيد جمع أغيد وهو الناعم المتثني (شرح ديوان أبي تمام: ٢ ٢٢).

الموضع موضعها بالباء كانت أم بالياء[١] "، فالآمدي يرفض المعنى الذي تنثره كلتا اللفظتين، وهو دليل على فاعلية هذا المعيار إلى الحد الذي لايُكتفى معه بتتبع النص ورفضه، وإنما يتجاوز ذلك إلى فحص الروايات الأخرى، ولعل هذه التخطئة لهاتين الروايتين تحمل شيئاً من التفسير لعدم إثباتهما في الديوان الذي شرحه التبريزي، بل تم اعتماد رواية أخرى لا يتطرق إليها نقد الآمدي، وجاءت الروايات الأخرى بوصفها ألفاظاً وردت في بعض النسخ.

ومما تمت معالجته وفق هذا المعيار وذلك بتطبيقه على معاني أبي تمام ما أداره التبريزي من الجدل حول قول أبي تمام :

يدي لـمن شاء رهنٌ لـم يذق جرعاً ... مِن راحتيك درى ما الصاب والعسلُ[٢]

فالمعنى مرتبك، ولم تخدم تراكيبه معانيه، و"من الواضح أن التعقيد هنا جاء نتيجة لاشتجار المعاني في ذهنه، وعندما يحاول سكبها في القوالب الشعرية، يضطر إلى التقديم والتأخير والحذف كي يستقيم الوزن[٣] "، ونحن نجد شرح التبريزي واستشهاداته إنما تدور حول مدى وفاء الألفاظ وقيامها بمعانيها، أجاءت قاصرة عنها أم زائدة عليها، ولئن كان العيب الذي يتجه إلى بيت أبي تمام هنا أنه حذف عمدة الكلام فأخل بالمعنى، وكان الأصل قوله : (يدي لمن شاء رهن إن كان من لم يذق ...)، فقد ردَّ المرزوقي على هذا العائب، وقال : "اعلم أنّ اللفظ قد يكون قاصراً عن المعنى وقد يكون زائداً عليه، وهذا البيت يتأتى فيه التقدير على غير ما قدره هذا العائب ... ولقائل أن يقول للمنكر على أبي تمام : زعمت أن اللفظ قاصر عن المعنى بما حُذف من عمدته مختل، وإنما هو زائد عليه، لكنك أسأت التقدير وزدت ما لاحاجة إليه[٤] "، وبعيداً عن محاكمة هذا البيت تحديداً فإنَّ الذي يلفتنا هنا هو ما

---

(١) الموازنة: ٢ / ٢٠٥.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ١١، يقول الشنتمري أي يدي رهن . على طريق المبالغة . لمن شاء ذلك، ممن يزعم أنه يعرف حلاوة العسل ومرارة الصاب، وهو لم يذق من راحتيك جرعاً حلوة وجرعاً مرة، أي أن ثوابك هو العسل حقاً، وعقابك هو الصاب (شرح ديوان أبي تمام: ١/ ٣١٤).

(٣) أبو تمام بين ناقديه: ٥٢٧ . ٥٢٨.

(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٢.

نراه من منهج نقدي يُراوح في دراسته للفظ ومدى صلته بالمعنى بين أن يكون قاصراً أو زائداً عنه، ونجد التصريح المباشر في أن تأويل الناقد قد يجرُّه إلى اتهام النص بالقصور أو الزيادة عن المعنى، على حين أنه ليس كذلك، ولم يؤت النص حينئذ إلا من جهة الناقد الذي دخل إلى عمق النص دون التسلح بالوعي النقدي المطلوب، وكأن ذلك إيحاء بأهمية العمق والقوة في بيان مظاهر الجودة أو الرداءة.

ففي هذه الأمثلة وغيرها[١] يبرز الحرص النقدي على لغة الشاعر، وأن تكون عنايته بألفاظه سبيلاً إلى عنايته بمعانيه، أو هي بسبب من عنايته بمعانيه، وإذا كانت ألفاظ الشاعر قوالب لمعانيه[٢]، فواجب أن تتصل عنايته بألفاظه بُغية التمثيل الحقيقي للمعنى.

### ٣- غرابة الألفاظ ووحشيتها:

الغرابة هي " أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر معناها، فيحتاج في معرفته إلى أن يُنقر عنها في كتب اللغة[٣] "، فيكون لجوء الشاعر إلى هذه اللفظة واختياره لها دون غيرها محل سؤال نقدي مهم، يتصل بأثرها في المعنى العام.

ففي قول أبي تمام:

أَهـيَـسُ أَلـيَـسُ لـجَّـاء إلـى هِـمَـمٍ　　تُـغَرِّقُ الأُسْدَ في آذِيِّها الـلِّيسا[٤]

يرى الآمدي أن الأهيس والأليس هما الجواد والشجاع، و"هاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا[٥] ".

وقوله: وإنَّ بُـجـريَّـةً نـابـت جـأَرتُ لـهـا　　إلـى ذُرى جـلَـدي فـاستـوهـلَ الـجـلَـدُ[٦]

---

(١) انظر: الموازنة: ١/ ٢٣٥، ١/ ٤٩٣، ٢/ ٢٨٥، ٣ / ١٣٥، كتاب الصناعتين: ٢٠٤، التبيان: ١٤٥، النظام: ١ / ٢٢٧ . ٢٢٨.

(٢) انظر: نقد الشعر: ١٥٠.

(٣) الإيضاح: ١ / ٢٣ . ٢٤.

(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٥٨.

(٥) الموازنة: ١ / ٣٠٠.

(٦) ديوان أبي تمام: ٤ / ٧٥، وفيه أن البجرية هي الأمر العظيم، وجأرت رفعت الصوت.

فعلق الآمدي على لفظة (بجرية)، و(جارت لها) بأنَّ "هذه الألفاظ، وإن كانت معروفة مستعملة، فإنها إذا اجتمعت استُقبحت[١]".

وفي قول أبي تمام:

لقد طلعت في وجه مصر بوجهِهِ    بلا طالعِ سعدٍ ولا طائِرٍ سهل[٢]

يرد هذا البيت بهذه الصياغة في ديوان أبي تمام، ولكنّ ابن سنان يتعامل مع رواية أخرى، تعتمد على تغيير يسير ليصبح البيت (طائر كهل)، ونجد ابن سنان يُشير إلى أنّ "كهلاً ههنا من غريب اللغة.. وكهل ليست بقبيحة التأليف ولكنها وحشية غريبة[٣]"، ومثل ذلك مواقفه ومواقف غيره الأخرى التي حاولوا فيها ملاحظة الغريب في شعر أبي تمام[٤]، وهو ما يستدعي سؤالاً عن سبب لجوء أبي تمام إليها؟!

ولئن كانت الغرابة المرفوضة أمراً مفروغاً منه في بعض الكلمات التي لم يتم توظيفها بدقة في النص الشعري، فإنَّ هناك قدراً من الغرابة ينهض إليه الشاعر بوعي تام، ويرى فيه خدمة معنوية تتسق مع معانيه العامة في قصيدته، ولا يُعقل أن يُحكم على شاعر شُهد له بالبراعة بأنه يلجأ إلى الغريب مع إمكانية إيجاد الواضح حُباً في الغرابة، إلا بعد أن نستنفد القول في تتبع السياقات وفحص أسباب لجوئه إلى هذا اللفظ من دون غيره، لأنّنا سنكون حينئذ ممن يسلب الشاعر حقّه في تنشيط المفردات الخاملة وإعادة إحيائها على اللسان العربي وبث الفاعلية فيها.

وقد رأينا أنَّ انتقاد الآمدي لأبي تمام كان قائماً على أنه يتعمد إدخال الألفاظ الغريبة في مواضع كثيرة من شعره ليدل على علمه، على حين أنّ البحتري يتعمد حذف الغريب والوحشي من شعره ليقربه من فهم من يمدحه[٥]، فنحن هنا نجد الغاية من حذف الغريب أو إدخاله مرتبطة بالتواصل بين الشاعر والمتلقي، فأصبحت غاية التواصل وإيصال الرسالة الشعرية من آلية الخطاب نفسه، وهو ما يكشف عن اتصال

---

(١) الموازنة: ١ / ٣٠١.

(٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٢٣.

(٣) سر الفصاحة: ٥٧.

(٤) انظر: الموازنة: ١ / ٢٦، سر الفصاحة: ٥٩، المثل السائر: ١ / ٢٧٠.

(٥) الموازنة: ١/٢٥ - ٢٦، بتصرف، وانظر ما يعد ردّاً على ذلك في (من حديث الشعر والنثر: ٩٩).

معيار الغرابة بالمعنى، وأنه ليس مبحثاً ينحصر في الشكل فحسب !

ولعل ابن الأثير قد اجتهد في درس هذه المسألة أكثر من غيره، وحاول الفصل بين الغرابة المجردة والغرابة التي تنصهر في بحر النص ومعناه العام، ولذا فإنه حين يُشير إلى غرابة ألفاظ أبي تمام في قوله :

قد قلت لمّا اطلَخَمَّ الأمرُ وانبعثتْ عشـواءُ تـالِيَـةً غُـبسـاً دهـاريسـا[1]

فإنه يستحضر الذوق وسيلة من الوسائل التي تدعم رفض هذا الاستخدام، " فلفظة اطلخم من الألفاظ المنكرة التي جمعت الوصفين القبيحين في أنها غريبة، وأنها غليظة على السمع، كريهة على الذوق، وكذلك لفظة دهاريس[2] "، فمعناه قد اختل، لا للغرابة فحسب، وإنما لها ولأسباب رديفة أخرى، وهو يفصل بين غريب رديء وغريب حسن، " والعرب إذن لا تلام على استعمال الغريب الحسن من الألفاظ، وإنما تلام على الغريب القبيح[3] "، وهو وعي مهم يجب أن يتمّ توظيفه لتجاوز الحكم المجرد على الألفاظ بالغرابة، لأننا حين نقرأ بعض الغريب قد نشعر بأنّ الشاعر قد بلغ النجاح في توصيف حالته الشعرية ونقلها إلى المخاطب، وهو ما ألمح إليه ابن الأثير هنا وحين فرّق بين منهج الشعر ومنهج النثر، وأنّ الغريب الحسن مقبول في الشعر وغير سائغ في الخطب والمكاتبات[4]، وهي رغبة منه في رؤية الفارق بين الجنسين، ومن ثم التفريق بين ما يُناسبهما من أشكال الخطاب.

ومما يدل على أنَّ طائفة من لجوء أبي تمام إلى الغريب ليس مقصوداً لذاته، وأنه يتفاوت في الحضور والتلاشي، أننا نجد أبا تمام "يؤثر إيراد الغريب في بعض المواطن دون بعض، وخصوصاً في المديح، وبالأخص إذا كان الممدوح ميالاً إلى

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٥٦، وفيه: اطلخم: اشتد، و العشواء: الداهية، والغبس: الدواهي السود.

(٢) المثل السائر: ١ / ٢٧٠، ويشير الدكتور محمد أبو موسى إلى مناسبة هذا اللفظ لمعنى البيت، لأنه يحكي الشدة والاختلاط حين ينبهم الأمر (خصائص التركيب: ٣٤).

(٣) المثل السائر: ١ / ٢٧٢.

(٤) المرجع السابق: ١ / ٢٧٢، بتصرف، وانظر تفريقه بين ألفاظ النثر وألفاظ الشعر في (المثل: ٣/ ٣٤٣).

القيم العربية[١] "، أي إنه يسعى باختيار الألفاظ الغريبة إلى تحقيق مواءمة أكبر وأدق بين شكل القصيدة ومعناها مع حالة الغرض الذي تتجه إليه، وليس اللجوء إلى الغريب اللفظي أو المعنوي شيئاً من الاعتباط أو المفاخرة والتحدي، ولذلك فهو يقول:

غَرُبَتْ خلائقُه وأغرب شاعرٌ فيه فأحسن مُغرِبٌ في مُغرِبِ[٢]

فغرابة الألفاظ والمعاني متماثلة أو ناتجة من غرابة الصنائع، وهو منهج يوحي بعدم دقة منْ يعقد صلة بين حُبْسة أبي تمام وغريبه، و"ما دام أبو تمام لا يُنشد شعره دائماً، فماذا يضيره إنْ كان اللفظ صعباً؟[٣] "، لأنّ هذا التأويل سيكون دالاً على سذاجة أبي تمام، فأثر الغريب لا ينحصر في نطقه، وإنما في سماعه وإنشاده وتلقيه.

وحين قال أبو تمام في هجائه لواحد من خصومه:

وما لك بالغريب يدٌ ولكن تعاطيك الغريب هو الغريبِ[٤]

فإنَّه دليل على ما قلناه سابقاً، وليس صحيحاً أن يقال: "أبو تمام وقع بما نهى عنه، فورد الغريب كثيراً في شعره[٥]"، لأنَّ أبا تمام في بيته هذا لم يكن ينهى ويستهجن الغريب مجرداً من كل قيد، وإنما كان ينهى عن صفة (التعاطي) بكل ما تحمله هذه المفردة من تطفل، وهو بهذا يتوجه بخطابه هذا إلى مقصود معين، يصفه أبو تمام بكل صفات الذم والانتقاص، فهو جاهل، قليل العقل، ولم يسمع بمثل

---

(١) الفن والصنعة: ٨٩.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ١٠٧، وانظر قوله:

وغرائبٌ تأتيك إلّا أنّها لصنيعك الحسن الجميل أقاربُ (١/ ١٧٤)

وقوله: غرائبُ لاقت في فنائك أُنسَها من المجد فهي الآن غير غرائبِ (١/ ٢١٤)

(٣) عبقرية أبي تمام: ٧٧.

(٤) ديوان أبي تمام: ٤/ ٣١٥.

(٥) الفن والصنعة: ٨٢، وقد فسر د.محمد أبو علي هجاء أبي تمام لغريب غيره بأنه قد تمَّ في فترة لم يكن أبو تمام يورده في شعره (أبو تمام بين أشعاره وحماسته: ٩٥)، وأحسب أنه حكم لا يطَّرد، بالإضافة إلى أنه يُثبت العيب على أبي تمام حينما قال الغريب في شعره بعد ذلك.

حاله[١]، ومن كانت هذه حاله فإنّ استخدامه للغريب ليس أكثر من انتفاخ بلاغي لا حقيقة شعرية فيه، وإنما جاء استخدامه للغريب لغرابته فقط دون وعي بمنهج توظيفه ولا أسباب استدعائه ولا إدراك لعلاقة الغرابة بالمعاني والمضامين، وهو ما يرفضه أبوتمام، أي أن المهجو لم يكن له وعي بذلك، ولم يأخذ الغريب بقوة كما يفعل هو وفق توصيف ابن رشيق السالف، فليس نهي أبي تمام عن الغريب هنا نهياً مطلقاً ولا تحذيراً مجرداً منه، وإنما هو نهي في حالة مخصوصة يدل على ذلك طريقة التعبير والصياغة بالإضافة إلى سياق المخاطب الثقافي.

**٤- استعمال المشترك من الألفاظ :**

ويتجه هذا المعيار لكي يتناسب مع وضوح الرسالة ووصولها إلى المتلقي، إذ لا يجب في الألفاظ أن تُحدث لبساً، وإنما الواجب أن تكون واضحة لا تُلقي الوحشة عند المتلقي، فالمشترك هو " اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين[٢] "، ولا يصح في قصيدة أن توقع المتلقي في الحيرة التي تتجاوز أحياناً إلى اللبس وارتباك المعنى، وانتقاله من المقصود إلى الضد.

ومن نماذج احتفاء المدونة النقدية والبلاغية بهذا قول الآمدي حين قرأ بيت أبي تمام :

بالقائم الثامن المستخلف اطّأدت ... قواعد الملك ممتَدّاً لها الطِوَلُ[٣]

فإنه يناقش اشتراك دلالة كلمة (الطِّوَل) على الحبل أو الزمان، وينفيها، لأن أبا تمام أراد رُسُو الأصل، وعلو الفرع، ولكنه قال : (ممتداً له الطول)، و" هذا غير حسن ولا لائق. بلى، لو قال : (فليمدد له الطِّول) على الدعاء كان سائغاً، إلا أنّ (الطول) ههنا على كل حال غير جيد ؛ لأنه لفظة مشتركة[٤] "، وكذلك صنع الطيبي

(١) انظر القصيدة في الديوان: ٤ / ٣١٥ ـ ٣١٦.
(٢) المزهر: ٣٦٩.
(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٨، قال الشنتمري: الثامن هو المعتصم، ومعنى اطأدت أي ثبتت وتمكنت، وقوله: ممتداً له الطول أي مد الله لهذا الملك وقواعده في الطول وهو الحبل ضربه مثلاً (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٣١٢).
(٤) الموازنة: ٢ / ٣٤٠.

في موقفه من الكلمات المشتركة بين معنيين، وأحدهما مكروه، حين ترِد مطلقة من القيد[١]، كما في بيت أبي تمام:

أعطيتنني دية القتيل وليس لي ... عقلٌ ولا حقٌّ عليك قديمُ[٢]

ويؤكد ابن الأثير على هذا المأخذ عند أبي تمام، " فقوله: (ليس لي عقل) يُظنّ أنه من عقل الشيء إذا علمه، ولو قال: ليس لي عليك عقلٌ لزال اللبس ... وهو من جملة الألفاظ المشتركة التي يُحتاج في إيرادها إلى قرينة تخصصها ضرورة[٣] "، فابن الأثير يقترح صياغة أخرى، تتلخص في أن يعتمد الشاعر ويتكئ على إمكانات القرينة، وذلك حين تُحاصر المعنى في جهة يمتنع معها أن يُراد به غيره، وهنا سوف يسلم المعنى من الطعن فيه، فاعتماد القرينة يعد نوعاً من اللجوء إلى خارج اللفظة لتأكيد معناها، ويكشف عن ضرورة الوعي بشؤون النص عامة، وهو ما يتوافق مع القول بأنّ " السياق هو الذي يعين أحد المعاني المشتركة للفظ الواحد[٤] "، أي إنّ السياق بما يشمله من القرائن وغيرها، هو الذي سيكون فاصلاً في ترجيح جانب المعنى المقصود، وصرف الدلالات جميعاً إلى حيزه.

"وهناك ضرب من الألفاظ المشتركة هي التي اكتسبت مع مرور الزمن دلالات قبيحة ....، ومن الأمثلة عليها (الإدبار)[٥] "، لما تحمله من اشتراك في الدلالة على العودة أو الرجوع وعلى الموضع المستكره ذكره من جسد الإنسان، وذلك في قول أبي تمام:

وعزائماً في الروع معتصميَّةً ... ميمونةَ الإدبار والإقبالِ[٦]

وقد رفضها ابن سنان لأنه قد عبر بها عن أمر يكره ذكره، وإنْ كانت بذاتها لا

---

(١) التبيان: ٣٧٧ . ٣٧٨.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٢.
(٣) المثل السائر: ١ / ٢٩٩.
(٤) مجلة علوم اللغة، مفهوم السياق وأنواعه ومجالاته، د.رجب عثمان محمد، مج ٦، ع ٤، ٢٠٠٣م . ص ١٤٢.
(٥) لغة الضاد: ٤٥.
(٦) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٤٥.

مطعن فيها[١]، فكان هذا الاشتراك في المعنى مسوغاً لمؤاخذة المعنى.

وأمام هذه المواقف وغيرها[٢] لابد أن يظهر سؤالٌ مهم يتجه إلى تحليل موقف الشاعر حين لجأ إلى هذه الألفاظ، هل كان يعي هذا الاشتراك - وهو ما نظنه قائماً في حالة أبي تمام ؟ وهل كان يسعى إلى ذلك؟ ولعل امتلاك الإجابة اليقينية ليست ممكنة لسؤال كهذا، وذلك لأننا لا نجد أقوالاً تدل على ذلك، ومن هنا فإننا نلجأ إلى التنظير حولها وهو ما يجرُّنا إلى القول : إنْ بعض النقاد يقع لديه خلط بين هذا المعيار وبين فن الإبهام البلاغي، فهم حين يحكمون بأنَّ تطبيق هذا المعيار يفضي إلى التضييق على الأديب[٣]، ينسون بأنَّ التضييق هذا - إنْ جرى - لن يكون إلا من باب صيانة المعنى وحمايته أن يذوب و أن يتلاشى في ردهات اللبس وعدم القبول والمعقولية، وبالتالي فهو يصبّ في مصلحة النص نفسه، ولعل ابن أبي الأصبع قد استشعر إمكانية حدوث هذا الخلط بين فن الإبهام وبين الاشتراك فنبَّه في أثناء حديثه عن الإبهام وأنه من إمكانات المبدع التي يتجه إليها قصداً على أنَّ " الفرق بينه وبين الاشتراك المعيب أن الاشتراك لا يقع إلا في لفظة مفردة لها مفهومان، لا يعلم أيهما أراد المتكلم، والإبهام لا يكون إلا في الجمل المركبة المفيدة، ويختص بالفنون كالمديح، والهجاء، وغيرهما، ولا كذلك الاشتراك[٤] "، أي إنَّ الإعلاء من شأن هذا المعيار اللغوي لن يلغي جمالية تعدد الدلالات الممكنة للفظة، لأنّ ذلك قائم حين ينهض الشاعر قصداً إلى ذلك، وهو فن الإبهام، وأمَّا الاشتراك الذي توفّر النقاد والبلاغيون على التنبيه إلى خطأ الشاعر لو ركب مركبه، فإنه خارج عن حيز الجماليات وداخل ضمن المآخذ الذي تهوي بالنص إلى منطقة الارتباك الدلالي، وتصبح غاية النص وهي المعنى مهددة بالذوبان أو الانتقال إلى الضد، على حين أنَّ الإبهام حين يوقع شيئاً من الحيرة أو اللبس، فإنه يعد خطوة مقصودة من قبل الشاعر تُفضي إلى تأكيد المراد الحقيقي وتدعيمه وتمكينه في نفس المتلقي، أو أن يكون المقصود من اللجوء إليه يتلخص في الإشارة من طرف خفي إلى المراد دون التصريح لغرض في نفس الأديب.

---

(١) سر الفصاحة: ٧٥، ٧٧، بتصرف.

(٢) انظر: كتاب الصناعتين: ٣٤.

(٣) انظر: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء: ٣٥٩.

(٤) تحرير التحبير: ٥٩٦.

## ٥- مناسبة اللفظ للمقام:

قد يكون هناك نوع من التداخل بين هذا المنحى اللغوي الذي نحن بصدده وما تمت معالجته في المآخذ الاجتماعية، وذلك حين عولجت مسائل مطابقة الكلام لمقتضى الحال[١]، ولكنَّ الفارق هنا هو أنّ المعنى الذي نحن بصدده هنا هو المعنى المعجمي للمفردات اللغوية في النص، وليس المعنى الكلي ولا معنى الصور كما كان الحديث دائراً هناك.

لقد تتبع النقاد بعض المفردات اللغوية التي أوردها أبو تمام في قصائده، ورأوا أنها جاءت في غير مواضعها، فلم يكن المقام مبيحاً لاستخدامها، ومن ذلك قوله:

إن تضرَّعتُ بنطقٍ ... فحُماداهُ السكوتُ[٢]

فقد التقط ابن المستوفي لفظة (حماداه)، ورأى أنها كريهة لفظة في معرض النسيب[٣].

ولعل البيت الأكثر وضوحاً في هذا المجال هو قول أبي تمام:

يا أبا جعفر خلقت بديعاً ... فاق حسن الوجوه حسن قفاكا[٤]

فابن سنان يرى في لفظة (القفا) لفظة لا تذكر إلا في باب الذم، لأنها " من الألفاظ التي تستعمل في الذم، وليست من ألفاظ المدح[٥]"، ويرى القرطاجني أن القفا لفظ لا يليق إلا بطريقة الذم[٦]، "وإذا كان في اللفظة عرف في طريق من الطرق الشعرية فالواجب ألا تستعمل في مضاد ذلك الطريق[٧]"، فهو يرى أنَّ من الألفاظ ما عُرف أنه ملتصق بطريق أو غرض شعري لا يفارقه، فالواجب ألا تُستعمل في مضادّه أبداً، وعلى ذلك فأبو تمام لم يُشاكل بين المعنى واللفظة التي تتجه إليه،

---

(١) انظر ص ١١٢ من هذه الدراسة.
(٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ١٧٦.
(٣) انظر: النظام: ٥ / ٢١.
(٤) ديوان أبي تمام: ٤ / ٢٤٩.
(٥) سر الفصاحة: ١٥٤.
(٦) انظر: منهاج البلغاء: ١٥٢.
(٧) منهاج البلغاء: ١٥٢.

والواضح أنَّ حازماً يسكُّ قاعدة يسعى إلى اطّرادها، وهي أنَّ ما اشتهر من الألفاظ بأنه داخل في غرض شعري يجب ألا ينقله الشاعر إلى غرض آخر، لأنه لا يستطيع أن يقوم بتنقية هذا اللفظ من ملابسات الغرض الأول، وأعتقد أن الدقة النقدية تدعونا إلى أن نؤكد هذه القاعدة النقدية بعد أن نحترز من إطلاق أحكام عامة فيها، لأننا قد نجد اللفظة المنتمية إلى غرض قد سلكها الشاعر في غرض آخر لهدف يتغياه، ومن هنا يُصبح صنيعة جمالية.

❁❁❁❁❁

وفي ختام الحديث عن هذا المعيار اللغوي في نقد معاني أبي تمام خاصة، نُكرر ما قاله ابن الأثير بعد سرده لبعض أخطاء الشعراء اللغوية ومنهم أبو تمام حيث قال: كيف يذهب هذا وأمثاله على مثل هؤلاء الفحول من الشعراء؟[1]، وإذ نكرر هذا مع ابن الأثير فلا يعني أننا نوافقه تماماً، لأنه يسوق سؤاله الاستنكاري هذا مستغرباً أنَّ هؤلاء الفحول قد أخفقوا في لغتهم واختيار ألفاظهم الشعرية، ولعل الواجب أن تتمَّ الإشارة إلى أسباب ذهاب ذلك عنهم، وهم الفحول في صناعتهم، والمدفوعون في مضايق الشعر ومآزقه، أهو ذهاب عنهم أم اختيار منهم! وأن يتم بحث المسوغات التي شرَّعت خروجهم هذا ولو من باب تقصي رؤيتهم هم، وهل كان وراء ذلك احتمالات لغوية فضلاً أن تكون زحزحة اللغة التي قاموا بها نوعاً من الانحراف الدلالي المقصود منهم، باعتباره جمالية تكفل بإيصال ما لم تقدر الطرق المباشرة على إيصاله، يقال هذا من دون أن نسعى إلى التنزيه المطلق لأبي تمام ولا لغيره من الشعراء، ونحن نعرف أنَّ أبا تمام واحد من المشتغلين باللغة، بل إنَّ العلماء والنقاد يشهدون بأنه من أئمة اللغة[2]، وأنه أبصر بمواضع اللغة، وأقعر بمعرفة اللسان العربي من كثيرين من الذين انتقدوه كالآمدي[3]!، بل إنَّ المرزوقي يرفع ذلك إلى اتهام بعض المنكرين على أبي تمام في شؤون لغته وألفاظه بأنهم لايفهمون مراده ومحاسنه، فيعادونه، والأحمق عدو ما يجهل[4]، فالإيمان النقدي

(١) انظر: المثل السائر: ١ / ٢٧١.
(٢) انظر: خزانة الأدب: ١ / ٨.
(٣) تحرير التحبير: ٣٧٠، بتصرف، وانظر خزانة الأدب: ١ / ٥.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٦.

بقدرة أبي تمام اللغوية لا يمكن الاستهانة به، وهو ما يجعل أبياته موطناً للدرس والتحليل، وهذا ما يدفعنا إلى القول تعليقاً على نماذج هذه الخصومة في تراثنا عامة: "إننا نبحث عن نقد يؤمن أولاً بأدبية الأدب - أو فنيته - ويرفع دليلاً على هذه الفنية خصوصية اللغة في النص الأدبي، وينطلق من هذه الخصوصية إلى مجاوزة وجهات النظر المعيارية التي يقف عندها النحاة واللغويون من منطلقات صناعتهم[(١)]"، من دون أن نصل إلى تخطئة آرائهم إلا بدليل، واللافت هنا أنَّ من الذين حاوروا أبا تمام في لغته الشعرية طائفةٌ قد لمحت منهجاً يتخذه في تعامله مع اللغة، ومع ذلك لم يتجاوزوا نقدهم إلى فحص منهجه ومحاولة اكتشاف إيجابياته - إن كانت - أو سلبياته، فالآمدي يُشير إلى أنَّ أبا تمام ليس "ممن يذهب هذا عليه، ولكنه يُسامح نفسه في ألفاظه، فيقع الغلط عليه عند كلال خاطره[(٢)]"، وهي رؤية نقدية عميقة من الآمدي حين اكتشف منهجاً تمامياً في لغته الشعرية، ولكنّ المؤسف أنَّ ذلك لم يتصل بتحليل هذا المنهج.

يقال ما مضى بشكل تنظيري عام، وهو تنظير يحفظ لأبي تمام قامته الشعرية الكبرى، ويُدرك أنّه وهو البصير بمواقع اللغة يملك أسلوباً ومنهجاً شعرياً لا يُزايد عليه، ونحن ندرك أيضاً بأنَّ هناك نموذجاً قائماً في اللغة، لا يمكن تحريفه، ولا يمكن الادّعاء بنقصه وأنه قابل للتجديد، ولكننا مع الشعر ومع أبي تمام تحديداً سوف نتحول إلى وجهة أخرى في نقده، وهي الوجهة التي تُعلي من قدرة النص، وقدرة الشاعر على التعامل مع المفردات المعجمية وتحويلها إلى دوال جديدة تكتسب من سياقها الشعري الجديد معاني لم تكن حاضرة في ذاكرتها إبَّان سكونها في المعجم، دون أن نُبالغ فنمنحه صك البراءة من كل المآخذ اللغوية، لأنّ تراث أبي تمام الشعري الواسع يمنحنا المأخذ الذي يتضح فيه الاحتمال الدلالي، والمأخذ الذي يتضح فيه التحامل النقدي على أبي تمام، والمأخذ الذي يتضح فيها خطأ أبي تمام، وقد نبَّه الدكتور حسين الواد إلى أنَّ توظيف الحداثيين لأبي تمام في قضية ثراء اللغة عنده هو توظيف جزئي ينتقي من قصائد الطائي الأبيات التي توافق مقولاتهم العامة[(٣)]، ويكتفون بها لإطلاق أحكامهم، وقد أدّى هذا المنهج إلى اختزال النص

(١) مجلة فصول، (النقد اللغوي)، عبدالحكيم راضي، م ٦، ع ١، ١٩٨٥م، ص ٨٠.

(٢) الموازنة: ١ / ٥٣٤.

(٣) اللغة الشعر: ٣٥، بتصرف.

الشعري التمامي في عدد من القصائد وهو ما يجب أن يحذر الناقد منه.

ويبدو أنَّ المعيار اللغوي قد تأثّر بخصوصية الشعر فابتعد عن الحرفية المعجمية للغة، وأصبح خاضعاً للظرف والمقام، وهو ما يُشير إليه ابن الأثير باختلاف النسب والإضافات[١]، أي إنَّ الحكم اللغوي على الشعر لن يكون قائماً على حسابات رياضية أو منطقية، ولن يكون معتمداً على المعجم فحسب، لأنَّ ذلك الوضع سيكون مما يشترك الناس في معرفته[٢]، ولكنه سيكون حكماً لغوياً يدخل إلى النص الشعري وهو يؤمن بخصوصيته، ومن ثم فإنَّ أحكامه قابلة للتحول والتغير وفق الملابسات التي تحفُّ بالنص الإبداعي سواء على مستوى المرسل أم الرسالة أم المستقبل، وهو ما اتضح هنا في تحليل بعض الأمثلة.



(١) انظر: المثل السائر: ١ / ٢٦٣، شرح المقدمة الأدبية: ٧٠.

(٢) انظر: الوساطة: ٤١٣.



# المبحث الثاني

# المآخذ البلاغية

# المبحث الثاني

## المآخذ البلاغية

يجيء البحث في الظاهرة البلاغية التي شكّلها أبو تمام ليكون البحث الأكثر دقة، وذلك لما جاء به أبو تمام من مشروع شعري شاكس فيه بعض القيم البلاغية المتفق عليها قبله، ولقد نهض إلى ذلك وهو يؤمن بضرورة البلاغة وجوهريتها ؛ بل إنه هو القائل: " البلاغة بعض الشعر[١] "، فهو لا يُنكر أهميتها ولا يبدي مفهوماً خاصاً للبلاغة التي يتعامل معها، بل يُقرُّ بأنها من الشعر، ولا أحسبه يورد ذلك على سبيل التقليل منها بوصفها بعضاً يسيراً من الشعر، وإنما هي بعض منه وشطر رئيس لا يسوغ تجاهله.

وقد قال أبو تمام في واحد من أبياته :

أُنُفُ البلاغة لا كمن هو حائِرٌ    مُتَلَدِّدٌ في المرتَعِ المُتَعَرَّقِ[٢]

فقد كان يجترح بلاغته الخاصة به، و يوقن أنَّه ينفر من السنن الشعرية التي يستخدمها الشعراء دون وعي بإضاءاتها، ومن تكرار الجماليات التي استفرغ القدامى كلَّ خصائصها، فهو - كما يرى المعري - " مبتدع البلاغة، لا يتبع فيها أحداً فيسلك طريقته ويقفو أثره، ولكنه يأتي من ذلك بمثل الروضة الأنف التي لم يرع فيها راع[٣] "، ولذلك فإنَّه يريد من قصائده أن تكون أمّاً مرضعة للبلاغة كما يُجسّد ذلك في شعره[٤]، ومن هنا فإنَّ خاصية الإدرار والنمو والغذاء متصلة بقدرته هو وسعيه إلى تنشيط خواصّ هذه المرضعة، وعلى ذلك قام مشروعه الشعري.

---

(١) البرهان في وجوه البيان: ٣٥٠.

(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٢٠، وفيه المتلدد: الذي يميل في جانبيه مرة على هذا ومرة على هذا، والمتعرق الذي قد تعرقته الماشية، ويحتمل أن يكون المتعرق من أنه أكل من أعاليه.

(٣) المرجع السابق: ٢ / ٤٢٠.

(٤) انظر قوله: (ما زِلنَ أظآرَ البَلاغَةِ كُلِّها    وَحَواضِنَ الإحسانِ وَالإجمالِ) المرجع السابق: ٣/ ٦٢.

ولقد كان أبو تمام في سبيل ذلك معنياً بأنْ يقوم بالعناية الفائقة بنصه، حتى عُدّ علماً من أعلام الصنعة الشعرية، ولعل أمارة ذلك قوله :

سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوهُ ... وإن كان لي طوعاً ولست بجاهِد[١]

فهو يوحي هنا بأنَّ للشعر درجات، وأنَّه في انكبابه على نصه يريد أن يتجاوز مستويات الألفة والاعتياد الشعري، وأن يُدخل نصه في طور الجدة، وهذه هو الجُهد الذي سيبذله في تحرير بعض المواضعات الشعرية، ومنها : البلاغية.

ومن هنا ظهر التفاوت بين النقاد في التوصيف النقدي والبلاغي له، فالآمدي يُلخص مذهبه بأنه " شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعرَ الأوائل، ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة[٢] "، فكان نفور الآمدي من شعر أبي تمام متصلاً بابتعاده عن النهج الذي ألفه وعرفه، ولم تكن هذه الرؤية هي المطردة، فإننا نجد الإشارة إلى التزامه مذهب الأوائل في بعض الفنون وأنه التزم" مذهب العرب الأولى[٣] "، وأن شعره جمع فصاحة العرب[٤]، وأنه يُشبه الشعراء العرب المتقدمين في نظمه[٥]، أي إنَّ مذهبه الشعري لم يكن واضحاً عند جميع النقاد، ولذا تفاوتوا في توصيفه، ولم يتفقوا جميعاً على تصنيفه وفق محددات وموجهات معرفية متحدة، وهذا لا يمنع أنهم تصوّروه، وأنهم فرّقوا بينه وبين غيره، بل إننا نجد الإشارات الكثيرة إلى أنّ هذه اللفظة أو التركيب أو الفن البلاغي هو من المتصل بمذهب أبي تمام، وأنها دالة على أنَّ هذا الشعر له، وأنَّ هذه الرواية أصح من غيرها في نسبتها إلى أبي تمام[٦]، وهذا دالٌ على التبصر العميق بشروط مذهبه عند بعضهم، وأن الحركة النقدية حوله قد وعت اتجاهه، ولكنها لم تتحد في كيفية توصيف هذا المذهب الجديد، ثم امتدّ هذا

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٧٧.

(٢) الموازنة: ١ / ٤.

(٣) الإيضاح: ٦ / ١٥٤.

(٤) انظر: مقدمة الدر الفريد: ٦٥.

(٥) انظر: نضرة الإغريض: ٨٨.

(٦) انظر: ديوان أبي تمام: ١/ ٣٥،١/ ٢٢٩،٢/ ٣٨،٢/ ١٨٣،٢/ ٢٥٥،٢/ ٤٥٧،٣/ ٣٤،٣/ ٤٠،٣/ ٨٢،٣/ ١٥٣.

الجدل والاختلاط في التوصيف النقدي إلى الدراسات الحديثة فرأينا من يُشير إلى أنه مقلد في بعض الفنون[١]، أو أنه محافظ أحياناً ومغرق في التجديد أحياناً أخرى[٢]، أو أنه محافظ في أغلب قصائده[٣]، أو الإشارة إلى أنَّ نصوصه تُمثل مزيجاً من خصائص شعر القدامى والمحدثين[٤]، و كان هذا التفاوت النقدي في الجدل والخصومة حول مشروعه الشعري ملمحاً ظاهراً يسم أغلب الدراسات النقدية.

ولقد كانت الجماليات البلاغية التي اجترحها أبو تمام كفيلة بإثارة بعض النقاد وخاصة اللغويين منهم، لأنهم حاولوا أحياناً مقايسة النص التمامي إلى أمثاله من النصوص القديمة، وبدأ بعضهم حين ذاك بتطبيق معايير الألفة والاعتياد والتكرار، وكأنهم أحياناً ينظرون إلى جماليات أبي تمام من خلال تطبيقه لما توفّر عليه السابقون، ولئن كانت فكرة تقسيم الشعر العربي إلى قديم وحديث هي فكرة من صنيع اللغويين والنحاة[٥]، فإنَّ الأثر المهم لذلك هو أنهم كانوا ينظرون بنوع من الاحترام إلى المشروع الشعري القديم، ونظراً لوجوه الإخفاق التي أصيب بها - كما يرون - الشعر الحديث في مقاربته للشعر القديم، فإنهم نظروا إليه بنوع من الاستهانة والتجهم، ولم يعد يرقى إلى أنَّ يكون ديواناً للعرب أو موضعاً للاستشهاد والتفاصح اللغوي.

ولقد غاب عن هؤلاء أنَّ أبا تمام شاعر مجرب[٦]، لا يسير في شعره وفق ما يريده النقاد حرفياً، ولا يُطبق أو يعيد تجارب الشعراء الآخرين مهما كانت مبدعة، وإنما هو في صدد إقامة قصره الشعري الخاص، الذي يبنيه بيده لبنة لبنة، دون أن تطغى عليه مواد الآخرين، ومن هنا جاءت بعض نصوصه لتكون بكراً في بلاغتها ولتخلق سحابة من الخصومة حوله، ومن أسباب ذلك أنَّ بلاغته لم تكن ذات وجه

---

(١) انظر: الرؤوس: ١١٧.

(٢) انظر: تطور الشعر في بلاد الشام: ١٧٨، ١٩٥، ١٩٩.

(٣) انظر: شرح الشنتمري: ١/ ٨٩ (مقدمة المحقق).

(٤) انظر: الفن والصنعة: ١.

(٥) انظر: قضية عمود الشعر: ٢٥.

(٦) مجلة علامات، م ٥، ع ٢٠، ١٤١٧هـ، قراءة قيمية فنية في شعر أبي تمام، محيي الدين صبحي، ص ٢٠٧.

يُلتقط مباشرة، وإنما كانت معتمدة على عمق المعنى، ولذا ظهر عند أبي تمام التداخل الكبير بين فنون البلاغة في القصيدة الواحدة، وفي البيت الواحد أيضاً، كما نرى ذلك في قصيدته (متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل)، حيث وجدناه يبالغ في أصباغ البديع، ويمزج بعضها ببعض من استعارة وتشبيه، حتى برزت في زي آخر[١]، وهو ما أفزع النقاد كما سيأتي حديث الباقلاني لاحقاً، ولعل هذه الرؤية هي التي ولدت ملاحظة أبداها ابن الأثير عندما رأى أنّ أبا تمام مثالٌ على جمع المعاني المتداخلة، وذلك " أن يذكر الشيء فيؤتى فيه بمعان متداخلة، إلا أن كل معنى يختص بخصيصة ليست للآخر[٢]"، وهو ما نراه في تزاوج فنون البلاغة وتعانقها في البيت الواحد، حتى أصبحت صوره البلاغية مركبة وذات شعب.

وقد كان من أكثر الحقول البلاغية جدلاً حول معاني شعره ما يلي :

## البديع :

### ➢ مفهومه :

يُشكل البديع ركنا رئيساً من أركان الخصومة النقدية والبلاغية التي اشتعلت حول شعر أبي تمام، ولم يكن البديع منحصراً في أبي تمام وحده ؛ بل إنه فن جمالي شمل ديوان الشعر العربي في كل عصوره تقريباً، ولكنه توهج على أيدي بعض الشعراء وعلى رأسهم: أبو تمام، ومهم أن نشير إلى أنَّ فاتحة القول في البديع يجب أن تكون متجهة إلى تحرير المفهوم الذي سوف نعالجه هنا، فليس البديع الذي نُعنى به هنا هو مفهومه الأول الذي كان شاملاً للبراعة والجدة الجمالية أو البلاغية أنى وجدت وعلى أي كيفية تمثلت : استعارة أو تشبيهاً أو جناساً أو طباقاً[٣]، وإنما ما يهمنا هو التحديد الاصطلاحي المتأخر - نسبياً - للبديع، وذلك في دلالته على فنون البديع الاصطلاحي، وهو - كما عرفه الخطيب القزويني - " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال ووضوح الدلالة[٤]".

---

(١) انظر: الخصومات البلاغية والنقدية: ٣١.

(٢) انظر: المثل السائر: ٢ / ٤٠٠.

(٣) يتضح ذلك في مؤلفات الجاحظ وابن المعتز.

(٤) المطول: ٦٤٠.

## ➤ قيمة المعنى في البديع:

يتضح الهدف من حصر البحث هنا في فن البديع الاصطلاحي وهو القسم الثالث من أقسام البلاغة في أنها محاولة تتجه إلى إفراد الاستعارة والصور البلاغية بمواطن أخرى من البحث وأن يتمّ هنا التعمق في هذا الفن، وذلك من دون أن يعني هذا الصنيع هنا الاتجاه إلى معالجة فن البديع وفق تعريفه البلاغي، وذلك خشية أن يوحي بانحصار البديع في جانب الشكل وعدم اتصاله بالمعنى، وهو ما يجب أن يسعى النقد إلى القضاء على فكرته؛ لأنَّ الذي يهمُّ هنا هو الاتصال بين أشكال اللغة ودلالات المعاني، فالبديع في عُمقه حركة لا تنفصل عن المعنى بتاتاً، وذلك يعني أن الباحث يستدعي تعريف القزويني لكونه جامعاً لكل ما نريد من دون أن يمتد إلى الإيمان بحرفيته، و هو ما نجده في تعامل طائفة من القدامى مع البديع حين نظروا إليه بوصفه مقوماً مهماً من مقومات المعنى في النص الأدبي، ولم ينظروا إليه بوصفه عرضاً أو زينة أو زخرفاً مجرداً ومنفصلاً عن المعنى، ومثال ذلك ما نجده في تتبع النقاد ومآخذهم على معاني أبي تمام، وأمَّا المآخذ التي تجيء لتبحث مسائل البديع المتصلة بالشكل فحسب؛ فإنها تقع خارج نطاق هذا البحث، وقد ظهر الرفض النقدي والبلاغي للفنون البديعية التي وجدها النقاد متكلفة ونصُّوا على أنها لم تُراع قيمة المعنى، ففي قول أبي تمام:

لعمري لقد حرَّرت يوم لقيتهُ    لو انّ القضاء وحده لم يُبَرِّدِ[1]

جرى الطباق بين الحرارة والبرودة، وقد حُكم عليه بأنه مرفوض، لأنه قائم على ملاحظة الشكل دون النظر في حركة المعنى، فهو "من الطباق القبيح الذي لم يُرد لحسن معناه وسلامة لفظه، بل لتكون في الشعر مطابقة فقط[2]"، فأصبح قبيحاً لتركيزه على الشكل وإهمال المعنى، وهو مثال يتكرر تطبيقه عند بعض البلاغين، وهذا يرفع مستوى الاهتمام بالمعنى، وأنه ذو حضور في نقاش البديع عند الشعراء، وإذا كان الحكم على بديع أبي تمام عند القدامى حذراً إلى حد ما، فإن اللافت أنَّ هناك أقوالاً لبعض النقاد المحدثين تكشف عن تفاوت الثقافات في قراءة النص وتتبع

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٥، وقال: " حررت: من الحرارة، التي هي خلاف البرودة ".
(٢) سر الفصاحة: ١٩٥، النظام: ٦ / ١١، ١٩٨، الموازنة: ١ / ٢٩٠.

معانيه، فهم يرون بديعه لعباً لفظياً وترفاً[١]، أو عبثاً[٢]، أو هو الشر المستطير الذي نتج من العبث بالشعر[٣]، هكذا في رؤى بالغت في محاكمة النص وفق رؤية ليست فاحصة، وقابلها ثناء مبالغ فيه على بديع أبي تمام من قبل المعجبين به، فعناية أبي تمام ببديعه والتفاته إلى حركة المعنى في داخله دفعت ناقداً كإيليا حاوي أن يقول: "إن أبا تمام لم يكن بديعياً، وإن توسل ما قد يتوسله البديعيون، ذاك أن البديعيين كانوا يلمسون الحقائق الخارجية[٤]"، وأحسب أن هذا يؤكد على اتصال بديع أبي تمام بالمعنى؛ بل إنه دافعه الرئيس.

ولقد حضرت مآخذ النقاد بكثرة على معاني أبي تمام التي قدمها من خلال الجنس البديعي، وكان تتبعه نابعاً من ملاحظة خدمة الفن البديعي للمعنى، أجاء هذا الفن ليتكامل مع المعنى الساكن في النص أم جاء ترفاً وحاشية لا ضرورة لها ؟! ولذا وجدنا الجرجاني يُقرِّر أنَّ "العلماء يذمّون من يحمله تطلُّب السجع والتجنيس على أنْ يضيم لهما المعنى، ويُدخل الخلل عليه من أجلهما[٥]"، لأنَّ الإقبال على البديع لا بد أن يكون في محضن نصرة المعنى[٦]، فأصبحت محاكمة هذا الفن نابعة من تلبيته لطموحات المعنى، وأن يجيء ليتكامل معه، لا أن يكون عبثاً عليه، وقد نلحظ في تضاعيف هذه العبارة إيماناً مستتراً بحرية الشاعر في تطلُّب المعنى للسبب الذي يراه سواء للتزيين أو للزخرفة، ولكنَّ المحذور يتلخص في أنَّ هذه الزينة والتطلب لها، قد يترك أثره السلبي في تمام المعنى ووفائه، وهو ما نجد الآمدي من أجله يُشير إلى أنَّ أبا تمام يضطر لوضع الألفاظ في غير مواضعها بُغية تلبية الشرط الشكلي وهو الجناس أو الطباق[٧]، أي إنَّ الآمدي يُدير رأيه هنا منطلقاً من مفهومه الذي يكاد يكون بذرة لرأي الجرجاني، وهو الحرص على ألا ينتقص البديعُ من سلامة

---

(١) انظر: مجلة المنهل، م ٨، ع ٢، (تجديد أبي تمام في عالم الشعر)، أ.محمد حسن عواد، ص ٦٤.

(٢) انظر: النقد المنهجي عند العرب: ٥١، شعر أبي تمام: ١٠٩.

(٣) انظر: الخصومة بين القديم والجديد: ١٤٣.

(٤) أبو تمام فنه ونفسيته: ١١٦.

(٥) دلائل الإعجاز: ٥٢٣.

(٦) انظر: أسرار البلاغة: ٨.

(٧) الموازنة: ١ / ٢٣٩، بتصرف.

المعنى وحصانته.

### ➢ عناية أبي تمام بالبديع:

جاء الاهتمام النقدي والبلاغي ببديع أبي تمام نابعاً من ريادته التأصيلية لهذا الفن، ولئن حدث جدل في تحرير البداية الفعلية واختلاف النقاد في ذلك تبعاً لمفهوم البديع عند كل واحد منهم، فإنَّ أبا تمام قد اكتسب دون منازع الريادة التأصيلية التي اتجهت إلى تعميق البديع والتخصص فيه وتنمية طريقة استخدامه، حتى رأينا من يعدّ أبا تمام هو " أول من شرع لكم البديع[١] "، و"أول من لزم طريقة البديع في شعره[٢] "، وأنَّ بديعه من البديع المرقص[٣]، في رأي يُعلي من قيمة البناء الفني الذي شاده أبو تمام في شعره، فكأنه الأول ولا أول قبله في مثل صناعته ودقته، فالبديع قد وصل على يديه إلى الذروة[٤]، واستطاع أن ينمي البذور المتناثرة عند سابقيه، وأن يُقدم طريقة أخرى ولافتة في حياكة الجنس البديعي، وهذا هو المسوغ الحقيقي لإفراده بالبحث هنا.

### ➢ أمثلة وتطبيقات:

لقد كانت أبيات البديع التي آخذ النقاد أبا تمام من أجل معانيها كثيرة، ومنها قوله:

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت　　　فيه الظنون أمَذهبٌ أم مُذهَبُ[٥]

وهو بيت شغل كثيراً من جهود النقاد والبلاغيين وحاوروا المعنى الذي يُجسده، فابن المعتز يُشير إلى أنه من التجنيس المعيب[٦]، دون أن يمتدّ لبحث العيب الذي أحدثه، ومثله الآمدي الذي يشير إلى الشناعة والركاكة في التجنيس ولا يتجاوز ذلك

---

(١) ريحانة الألباء: ٢ / ٤٢٩.
(٢) المقامة الحصيبية: ١٢٥.
(٣) انظر: سرح العيون: ٣٢٦.
(٤) انظر: قضية عمود الشعر: ٨٢.
(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ١٢٩.
(٦) انظر: كتاب البديع لابن المعتز: ٣٥.

إلى التحليل[١]، ولئن دخل هذا البيت من خلال مفهومه المُشكِل إلى اهتمام المرزوقي في شرحه لمشكلات ديوان أبي تمام[٢]، فإنه يكتفي بشرحه اللغوي والتركيبي، وكأنه لا يحمل موقفاً تجاهه ! وقريباً منه ما صنعه الشنتمري في شرحه[٣]، وأمَّا الخيط النقدي الأبرز فهو ما نجده عند عبدالقاهر الجرجاني في تحليله لهذا البيت، حيث حاصر بؤرة البيت في قول أبي تمام: (أَمَذهَبٌ أم مُذهَبُ) ووجه مأخذه إليها، حيث رأى أنَّ الشاعر لم يزد " على أن أسمعك حروفاً مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة[٤] "، ومن هنا فقد أقام الجرجاني مأخذه على الاهتمام الذي أبداه أبو تمام ببديعه من دون أن يجتهد في عقد الصلة بين بريق الشكل وإضاءات المعنى، وهي رؤية أجد فيها عمقاً في درْس النص الإبداعي وعقداً عميقاً بين البديع والمعنى.

وقد توقف الأستاذ سعيد السريحي منتقداً رؤية عبدالقاهر السابقة، ورأى أنَّ الإشكال عنده إنما جاء من عدم الاعتداد باللفظ، وأنّ النظرة الصحيحة الحديثة للشعر تبدأ باللفظ باعتباره بنية رمزية صوتية تتصل بالجرس الصوتي للكلمة[٥]، وأجد أن رؤية الأستاذ السريحي ومقاربته لقراءة عبدالقاهر لايطرد الجميع على القول بها، وذلك لتطبيق بعض المقولات الحديثة التي قد لا يحتملها النص القديم، بالإضافة إلى أنّ البيت يمتلئ بالإيقاع، وهو ما يتضح من النطق اللفظي له، ثمَّ إنَّ عبدالقاهر لا يُلغي الفائدة الصوتية التي ينثرها الجرس الشعري في روع المتلقي، ولكنه يأبى أنْ يظلَّ الشاعر أسيراً لها، وفي سبيلها يضيم المعنى، وإذا كان الأستاذ السريحي في رؤيته هذه يحتفي بالدلالة الموسيقية للجناس ويرى أنَّ عبدالقاهر لم يلتفت إلى ذلك، فإنّ الواقع أنَّ عبدالقاهر لم يلج إلى فضاء هذا البيت إلا من خلال هذه الكُوّة، وحين رأى أنها لا تخدم المعنى قام برفضها وبالإنكار على الشاعر، فيقول عبدالقاهر: إنَّ الإفراط هو "ما يتعاطاه قوم يحبُّون الإغراب في التأويل، ويحرصون على تكثير

(١) انظر: الموازنة: ١ / ٢٨٦.
(٢) انظر: شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٥٩.
(٣) انظر: شرح ديوان أبي تمام للشنتمري: ٢ / ١١٧.
(٤) أسرار البلاغة: ٧، وانظر: دلائل الإعجاز: ٥٢٣.
(٥) شعر أبي تمام: ٢٣٧ . ٢٣٨، بتصرف.

الوجوه، وينسون أن احتمال اللفظ شرطٌ في كل ما يعدل به عن الظاهر، فهم يستكرهون الألفاظ على ما لا تُقِلُّه من المعاني[١] "، فعبدالقاهر لم يكن يهمل أطراف النص الأخرى من التحليل والتأمل كالإيقاع وغيره، ولكنه يرفض أن يتم التأويل من خلال سلب اللغة واللفظة وظيفتها، أو أن يتمَّ التعدي الدلالي على ما تحتمله الألفاظ من معنى، ولعل مما يدلُّ على ذلك أن عبدالقاهر نفسه قد أعجب بقدرة أبي تمام في جناسه في بعض الأبيات الأخرى، ورأى أنَّ الجَد قد "ساعد أبا تمام في نحو قوله[٢] ":

وأنجدتم من بعد إتهام داركم ... فيا دمع أنجدني على ساكني نجدِ[٣]

وقوله: يمُدّون من أيدٍ عَواصٍ عواصِمٍ تصول بأَسياف قَواضٍ قواضِبِ[٤]

وهو حين يعجب بالمعنى الذي يلده الجناس هنا، فذاك لأنه ينطلق من ضرورة حسن الإفادة، و" هو أن المتكلم لم يَقُد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، وعثر به عليهما، حتى إنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه ولا سجع، لدخل من عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه، في شبيهٍ بما يُنسب إليه المتكلف للتجنيس المستكرَه[٥] "، وهي نزعة نقدية عند عبدالقاهر تدلُّ على احتفائه الكبير بالمعنى، وأنه في نهوضه لدرس الجوانب البلاغية كان يولي المعنى حقّه المهم، ولكنه مع ذلك كله لم يُغفل حق الجانب الصوتي وغيره.

ومن الأبيات التي عالجها النقاد وناقشوها في باب بديع أبي تمام ومدى وفائه بالمعنى قوله:

(١) أسرار البلاغة: ٣٩٣.
(٢) المرجع السابق: ١٥، ١٧، وهو يؤكد على أنَّ هذه الأبيات قد حققت حسن الإفادة، ومثله ابن سنان في(سر الفصاحة: ١٨٨).
(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ١١٠.
(٤) المرجع السابق: ١ / ٢٠٦، ويشرحه الشنتمري بقوله: يمدون في الحرب أيدياً طوالاً ممتنعة تعصم من اعتصم بها، تسطو تلك الأيدي بسيوف قاطعة على من ضرب بها (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٣٧٥).
(٥) أسرار البلاغة: ١٤، وانظر: ١٧، منه.

لـيـالـيـنـا بـالـرَّقـتَـيْـنِ وأهـلِـهـا سقى العهدَ منك العهدُ والعهدُ والعَهدُ[١]

وقد واجه هذا البيت حملة نقدية كبيرة رأت أنَّ أبا تمام قد أسلم قياده للبديع، ولم يُعط للمعنى أي قيمة، واللافت أنَّ الصولي وهو من أوائل المتحدثين عن هذا البيت يرى أنَّ ناقدي أبي تمام قد غفلوا عن مدى علمه بلغة العرب وأخبارها وأمثالها، و"قد عاب هذا على أبي تمام منْ لا يعرف الشعر ولا يعرف اللغة، وأبو تمام شاعر قوي في علم اللغة ... وآفته عند قوم أنهم لا يفهمون محاسنه فيعادونه، والأحمق عدو ما جهل[٢]"، فالصولي يُعلي من قيمة أبي تمام العلمية ليمنحه صك الإبداع الشعري، على الرغم من الانفصال بينهما، أو لنقل: إن أحدهما ليس مسوغاً نهائياً لامتلاك الآخر، وكأنَّ الصولي يوحي لنا من خلال رأيه هذا أنَّ منْ وقف موقف الرافض للتجنيس في هذا البيت لم يُدرك ولم يعلم سرَّ جماله، ولكننا نجد أنَّ آخرين كابن رشيق قد فهموه وفق ما فهمه الصولي تماماً ومع ذلك فإنَّ ابن رشيق يوافق الذين استثقلوه[٣]، وهذا يوجب البدء في تفصيل المعنى، ويطرح سؤالاً مهماً حول مصداقية رأي الصولي، وأنَّ هناك تضخماً علمياً حاول ادّعاءه في رأيه هذا وتشكيكه بقدرة غيره على فهم هذا البيت.

ونجد في التحليل البلاغي لهذا الجناس أنه تحليل يحمل حركة علمية تجتهد في تفسير المراد بهذا الجناس التام، وأنّ الصولي[٤] وابن رشيق[٥] والمرزوقي[٦] وأبا العلاء المعري[٧]، قد بحثوا في الدلالات المختلفة لكل لفظة من ألفاظ هذا الجناس، في محاولة لتحريك الجانب الجمالي لهذا البيت، حيث يُصبح تكرار اللفظ نفسه مثيراً لانتباه المتلقي، وتصبح الدلالات المختلفة محركة لذهنه وذائقته ليجتهد في طلبها والوصول إلى مستواها الدلالي، والاختلاف الذي ينشدونه بين هذه الألفاظ

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٥.
(٢) النظام: ٦ / ٢٥١.
(٣) انظر: العمدة: ١ / ٣٢٣.
(٤) انظر: النظام: ٦ / ٢٥١.
(٥) انظر: العمدة: ١ / ٣٢٢.، ٣٢٣.
(٦) انظر: النظام: ٦ / ٢٥٣.
(٧) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٥.

هو الذي يُحقق للجناس شرطه البلاغي لأنه لا جناس إلا باختلاف المعنى، وهو نوع من الإيمان منهم بالثراء الدلالي في معنى البيت، وهو ما نجده في التأويلات التي ذكرت لهذه الألفاظ، " فالعهد الأول المسقي : هو الوقت، والعهد الثاني : هو الحفاظ، ... والعهد الثالث : الوصية ...، والعهد الرابع : المطر[١] "، وهو تشكيل لغوي ودلالي يحمل حركته الجمالية، " وهو أنك لا تستطيع تحديد المعنى المراد من كل لفظ، بل أنت حرٌ في التقدير، فكيفما وضعت معنى للفظ منها جاز[٢] "، وكأنه انفتاح على مستوى دلالي داخل سور البيت الشعري، فتقديم المقصود بالمطر - مثلاً - أو تأخيره لا يؤثر في جوهر الصورة هنا، أو أنه متاح للمتلقي وفق اشتهاءاته الجمالية.

يقال ما مضى، مع اليقين بأن الشعرية إنما تكون في الإدهاش الذي يُحدثه الشاعر في ذائقة المتلقي، وذلك حين يجد أمامه صورة أخرى للأشياء التي كان يظن وجود فارق كبير بينهما، وها هي ذي بين عينيه وعلى سمعه قد وقعت الموقع الأحلى والأكثر ألفة، وهو ما يجتهد أبو تمام في صناعته في توالي لفظه (العهد) بدلالاتها المختلفة، ولعل في توظيف عبدالقاهر الجرجاني لآلية العقل وللمخادعة في فهم الجناس ما يدلُّ على ما نحن بصدده، فالمبدع حين يقدم الجناس فإنه " يخدعك عن الفائدة وقد أعطاكها، ويُوهمك كأنه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفَّاها[٣] "، وهو ما يمكن أن نجده عياناً في هذا البيت الذي تتوالى مفرداته بنوع من الإيقاع العميق، وخاصة إبان قراءته القراءة المقطعة الموقعَّة وفق الدلالات والألفاظ، فإننا سنجد فيه انديااح المعاني .

وأمَّا الآمدي فإنَّه يرفض هذا التفسير، ويرى أنّ من فعل ذلك فقد جانب الصحة حين جعل معنى كل واحد من العهود مخالفاً لمعنى الآخر، لأنّ " الرجل إنما أراد بالعهد الأول : الوقت الذي عهد فيه أحبابه في هذه المنازل، فدعا لذلك العهد بسقيا العهاد التي هي الأمطار المتتابعة، أي : سقى العهد منك أول العهد وآخرها،

---

(١) العمدة: ١ / ٣٢٢ . ٣٢٣، وانظر رأي الصولي والمرزوقي المشابهين لرأي ابن رشيق في (النظام: ٦ / ٢٥١، ٢٥٣).

(٢) عبقرية أبي تمام: ٩٧.

(٣) أسرار البلاغة: ٨.

ووسطها، فلذلك قال: العهد والعهد والعهد . . .، وإنما خصَّ العهاد لأنها أمطار تتابع وتتوالى[١] "، فيكون الآمدي قد قلب عليهم فكرة التحليل كاملة، لأنه يرى أن توالي هذه الألفاظ ذات الدلالة الواحدة هو مقصد للشاعر، ولا مجال للاجتهاد في تأويل دلالة خاصة لكل لفظ، فالآمدي في بحثه هذا يركض خلف المعنى كما كان النقاد السابقون أيضاً، ولكنّ وجهاتهم مختلفة.

وواجب على الباحث هنا أن يلحظ ما يُشير إليه أبو العلاء المعري من أن أبا تمام قد اختار مذهب التجنيس[٢]، وهي ملاحظة نقدية عميقة تلتقط منهج أبي تمام وتقيم عليه مآخذها إن وجدت، فأبو تمام تخصص في التجنيس وأخذ منه بحظ وافر، ومن هنا فإنَّ هذه التجربة تكاد أن ترقى إلى أن تعد سمة أسلوبية لأبي تمام وليس الجناس مقصوداً لذاته[٣]، وذلك أن يتكرر لفظ بعينه في بيت واحد مما يعني اختمار هذه التجربة عند الشاعر، فأبو تمام يقول:

من كان أحمَدَ مرتعاً أو ذمَّهُ ... فالله أحمدُ ثمَّ أحمدُ أحمدَا[٤]

ويقول: خفَّت دموعك في إثر الحبيب لدن ... خفَّت من الكثب القضبان والكثبُ[٥]

ويقول: فاسلم سلمت من الآفات ما سلمت ... سلام سلمى، ومهما أورق السلم[٦]

ويقول: فاسأل سليماننا تفديه أنفسنا ... يا من سليمانه يرعى سليماني[٧]

وهي أبيات تكشف عن شبكة من الصنعة التي يُقيمها أبو تمام في معانيه، وعن اتجاه خاص به، وجد فيه بعض النقاد دليلاً على التكلف.

---

(١) النظام: ٦ / ٢٥٣، وانظر: مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٣٠٧، وقد جاء في معجم مقاييس اللغة: ٦٨٨ (كل مطر يكون بعد مطر فهو عِهاد).

(٢) انظر: النظام: ٥ / ١٥٩.

(٣) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٤٣٧.

(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٠٤.

(٥) المرجع السابق: ١ / ٢٣٩، وفيه أن الكثب الأولى: جمع كثيب من الرمل، والثانية: أرداف النساء.

(٦) لم يرِد في الديوان، وانظره في: الموازنة: ١ / ٢٨٦، سر الفصاحة: ١٨٨.

(٧) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٣٦.

## ➢ أثر الكثرة والتكلف في المعنى:

يُلحظ في تضاعيف المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام البديعية أنها جاءت تشير إلى سمتي الكثرة والتكلف، وهما بحاجة إلى مزيد من الوضوح والبيان.

فمن الأبيات التي توقف أمامها النقاد كثيراً وحاكموا الأسلوب البديعي فيها ما يلي:

مها الوحش إلّا أنّ هاتا أوانسٌ ... قنا الخط إلّا أنَّ تلك ذوابِلُ[(١)]

وقوله: خشنْتِ عليه أخت بني خُشَينِ ... وأنجح فيك قول العاذِلَينِ[(٢)]

وقوله: إنَّ من عقَّ والديه لملعو ... نٌ ومن عقَّ منزلاً بالعقيقِ[(٣)]

وقوله: قرَّت بقُرّان عين الدين وانشترت ... بالأشترين عيون الشرك فاصطُلِمَا[(٤)]

وأغلب المآخذ الموجهة إلى بديعه كانت تتكئ على انتشار هذا الفن عند أبي تمام، وأنها وصل إلى حيز الكثرة والتكلف[(٥)]، حتى إننا نجد الباقلاني يُشير إلى أن أبا تمام قد اجتهد في قصيدته (متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل[(٦)] ومنها البيت الأول مما سبق، ألا يفوته بيت إلا وهو يملؤه من الصنعة البديعية[(٧)]، ويجيء ابن أبي الأصبع ليبحث في بيت واحد من أبيات هذه القصيدة ويستخرج منه فنوناً بديعية سبعة[(٨)]، ولا يخفى أنَّ مقياس الكثرة والقلة لا يمكن استخدامه بحرفيته في مجال الإبداع، إذ الأولى أن يتم فحص النجاح الذي حققه الشاعر في بيته تحديداً، ومدى التآزر الذي تمّ بين البديع والمعنى، أو مدى نصرة البديع للمعنى - كما يراه عبدالقاهر -، ومن ثم تتمُّ مقايسة هذا المنهج والأداء الشعري التمامي بغيره من

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ١١٦.
(٢) المرجع السابق: ٣ / ٢٩٧.
(٣) المرجع السابق: ٢ / ٤٣١.
(٤) المرجع السابق: ٣ / ١٦٩.
(٥) انظر: إعجاز القرآن: ١٠٨، الفن والصنعة: ٤٥.
(٦) ديوان أبي تمام: ٣ / ١١٢.
(٧) إعجاز القرآن: ١٠٨، بتصرف.
(٨) انظر: تحرير التحبير: ٣٦٩.

الشعراء، وذلك يجيء نوعاً من التعمق في فهم البديع، وتخليصه من الاتصال بالزينة والزخرف، لأنه فهمٌ سوف ينقلنا إلى ملاحظة كثرة أدوات الزخرف وتمايزها من غيرها، أما حين نوقن بصلتها بالمعنى فإننا سنحرر ذلك نقدياً ونحكم عليه بعد ذلك.

ومما يلحظ في الأحكام النقدية التي وجهت إلى أبيات أبي تمام أنها كانت دائماً تُشير إلى تكلف أبي تمام في بديعه[١]، حتى وجدنا الجرجاني يورد لنا سخريته من هذا الصنيع بأنَّ أبا تمام يظنُّ أنه سيبوء بالإثم وسيخلُّ بالفروض إن لم ينثر البديع وينشره في قصائده[٢]، فالبديع عنده - وفقاً لآراء بعض النقاد - يجيء تلبية للنهم الشكلي، وتظهر الصلة القوية بالمعنى هنا، من أنَّ هؤلاء النقاد والبلاغيين قد حدبوا على المعنى أن يموت بين يدي أبي تمام، ولا يصبح قادراً على الحياة بين يدي المتلقي، لأنَّ أبا تمام يريد أن يُبدع وأن يجترح الجديد، فيقع في الإحالة التي تمنع المتلقي من التواصل الدلالي مع المعنى[٣]، أي أنَّ جزءاً من بديعه قد جاء ليضيم المعنى وليتجنى عليه، لأنَّ صاحب البديع أحياناً « ينسى أنَّه يتكلم ليُفهم، ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناهُ في عمياء، وأنْ يوقع السامع منْ طَلَبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن ثقَّل العروسَ بأصناف الحُلِيّ حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها[٤] »، ومع ذلك فإنَّ الوعي النقدي بمآزق الشعر وبتميز أبي تمام يدفعان إلى القول: إنَّ اشتباك الفنون البديعية في نصوص أبي تمام، واحتشاد مظاهر الصنعة، ليس دليلاً - بإطلاق - على ضعف أبي تمام، وإنما قد يكون نابعاً من عمق التجربة الشعرية التي يخوضها، و يحمل دليلاً على إخلاص أبي تمام واحترامه لنصه الشعري، ومن هنا جاء نصه ذا تراكم دلالي عميق، وكانت صنعته أمارة ذلك، ولذا فقد وجدنا علي بن خلف ينتقد مظاهر البديع حين يجدها قد نبَتْ عن الذوق المعنوي السليم ولم تُفلح صنعة أبي تمام بمعالجتها، فيقول معلقاً على بيت (خشنتِ عليه أخت بني خشين) : « لا عذر لأبي تمام لأنه صانع وله منزلة عالية في النقد ولا

(١) انظر: البديع: ٥٥، الوساطة: ٧٢، سر الفصاحة: ٨٧، إعجاز القرآن: ١١٠.

(٢) انظر: أسرار البلاغة: ١٥.

(٣) انظر: الموازنة: ١/١٣٨، ١/١٤٧، ١/٢٢٩، الموشح: ٢٧٤.

(٤) أسرار البلاغة: ٩.

نتسمح له في وصفه امرأة بالخشونة[١] "، فهو يوظف صنعة أبي تمام ويجعلها سبباً لتوجيه اللوم إليه، فكيف يغيب عنه - وهو الصانع الماهر - معالجة هذا البديع الذي نال من شرف المعنى.

إنَّ الذين أعلنوا اتهامهم لأبي تمام بأنه أسرف في البديع أو تكلف فيه أكثرهم من المنتمين إلى مذهب الطبع أو من المؤصلين له، ولعل رأي ابن رشيق كاشف ومحوري في أن العلماء قد " استطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره؛ فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد؛ كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما[٢] "، فابن رشيق يجعل الرجلين : أبا تمام والبحتري في حيز الصنعة، و يرفضهما محتجاً بالكثرة والتكلف، وهو ما لا يمكن اعتماده مقياساً مطلقاً يكشف عن الجمال الفني والقيمة الإبداعية كما أحسب، لأنَّ ذلك يعني أنَّ القصيدة التي تمتلئ بالصنعة المتكلفة سوف تكون قصيدة ساقطة فنياً، ولكنَّ النقاد هنا لحظوا أنَّ كثرة البديع عند أبي تمام مرتبطة بالتكلف، بدليل أنهم قبلوا تكلف البديع من غيره بحجة قلته[٣]، وكان المعجبون ببعض بديعه كابن سنان يشيرون إلى أنَّ مأزقه هو أنه " أحب الإكثار، ولم يقنع باليسير الذي يسمح به خاطره، ويقع بغير تكلف ولا تعمّل[٤] "، وفي ضوء ذلك يفهم منهج النقاد في رفض الكثرة البديعية عند أبي تمام.

ومما يقال : إنَّ هذا التأصيل لا يعني أنَّ كل تكلف لا ينتج إلا فساداً، فالمتكلف قد يصيب، ولذلك وجدنا ابن شرف القيرواني يشهد بتكلف أبي تمام وإصابته في إبداعه، فهو " متكلف إلا أنه يصيب، ومتعب لكن له من الراحة

---

(١) مواد البيان: ٣٩٦، بتصرف.

(٢) العمدة: ١ / ١٣٠.

(٣) انظر: البديع في نقد الشعر: ١٦٣ . ١٦٤، ويقول: " عابوا على أبي تمام لأنه كثر في شعره، ثم إنهم استحسنوه في شعر غيره لقلته، وقالوا: إنه بمنزلة اللثغة تستحسن، فإذا كثرت صارت خرساً؛ والشية تستحسن في الفرس، فإذا كثرت صارت بلقا، والجعودة تستحسن في الشعر، فإذا كثرت صارت قططا ".

(٤) سر الفصاحة: ١٨٩، وانظر: الموازنة: ١ / ٢٧٢.

نصيب[١] "، وهي عبارة تتجه إلى بعض نماذجه، ولا تطّرد في شعره عامة، والواقع أننا نستحضر من شعر أبي تمام وغيره قصائد بالغ أصحابها بالصنعة وجاءت متميزة في بابها، لا سيما أنَّ الشاعر معنيٌ ومولع بالتدقيق والتهذيب لقصيدته، ومن ثم فإن صنعة الشاعر القوي ستمتد لتزيل آثار الصنعة عن قصيدته، فالصنعة ستزيل آثار الصنعة، ومن ثم فإن القصيدة تخرج بثوب هو أقرب إلى الطبع والسجية، " وهذا يعني أنَّ الصنعة والطبع لا يتعارضان، بل يقوى أحدهما بالآخر ويشتدّ أزره[٢] "، وذلك حين يلتزم الشاعر أن تكون صنعته أداة تكامل مع المعنى، ولعل الدليلَ على أنَّ الكثرة ليست مسوغاً قاطعاً للرفض ما نجده من التفاوت في قبول صنعة أبي تمام، فما كل بديعه مرفوض - كما سيأتي -، وقد قال ابن بسام: " جاء أبو تمام فأسرف في التجنيس، وخرج عن العادة، وطاب ذلك معه، وامتثله الناس، فكل شعر لا يكون اليوم تجنيساً تمجّه الأذن[٣] "، وهي مقولة نقدية محورية تسبُر التغير الثقافي الذي طرأ على ذائقة الناس، وأنَّ صدمة البديع على يد أبي تمام وأضرابه قد ولَّدت تياراً أعجب به حتى امتثله الناس، وأصبحوا يمجّون ما لم يلتزم هذا المنهج، وأصبحت معاني الشعراء لا تصلُ الوصولَ الأمثل إلى المتلقي إلا من خلال هذه البوابة الجمالية.

ولعل ذلك هو الدافع لانتشار الشغف بالبديع عند شعراء القرون التالية، وكأنه الشعر ولا شعر غيره، وهذا تفسير يعقد الصلة بين الأشكال الشكلية من جهة وبين ثقافات الناس وتحولاتهم المعرفية من جهة أخرى، فكان الزمان كفيلاً بهدم بعض أنماط التلقي وإقامة أنماط أخرى، وقد جاء شوقي ضيف وآخرون[٤] ليشيروا إلى شيوع البديع والزخرفة الشعرية بوصفه ثمرة للبديع والجديد الحياتي والزخرفة

---

(١) أعلام الكلام: ٤٨.

(٢) قضية عمود الشعر: ٧٢، ويقول أ.الشعلان: يوضح ابن سنان أن التكلف لا يصح أن يكون معياراً في المفاضلة والحكم على الشعر إلا إذا اعتمده الشاعر، وتكلف النصب طوعاً واختياراً وهوى وقصداً (قضايا النقد الأدبي: ٥٣).

(٣) الذخيرة: ١ / ٢٣٧ . ٢٣٨، ويشير إلى شيء من ذلك ابن الأثير (المثل السائر: ٣ / ٢٥١) و المحبي (نفحة الريحانة: ١/ ٢٠١).

(٤) انظر: الفن والصنعة: ٤، ٤٧، ٨٣، المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٦٠٢، شعر أبي تمام: ١١٧.

الهندسية، حيث " أخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة، وهي حال طبيعية توجد دائماً في الصنائع حين يعم الترف، فإذا هي تتحول إلى زخارف دقيقة[١] "، وهذه محاولة لتفسير الظاهرة الفنية من خلال البيئة وما يُمثله الشاعر من تشكلاتها، ولئن نقلت لنا هذه الظاهرة شيئاً من مظاهر البيئة، فإنَّ المبالغة في تصوير هذه الظاهرة أو عدِّها سبباً وحيداً يدفع الشاعر إلى استخدام البديع أمرٌ لا يُسلم به، وإنما الأقرب أن تكون الملابسات الفنية والشكلية أعلى أثراً، وأنَّ هذه الملابسات الاجتماعية تأتي لتكون سبباً رديفاً ومساعداً[٢] أسهمت البيئة في صناعته واستكمال جوانبه، وهذا يدل على أنّ لجوء الشاعر إلى توظيف البديع هو رغبة منه في تمثيل نفسه وفكره ومعانيه تمثيلاً صحيحاً ودقيقاً، واستجابة متكاملة للتحول المعرفي في حياته، فأصبح بديع أبي تمام - حينئذ - متوائماً مع طموحاته الفكرية والنفسية والجمالية، ويبثُّ نوعاً من الغرابة في نصه، وهو ما يتواءم مع مذهبه الذي يؤكد عليه دائماً، كما في قوله :

غرائب ما تنفكّ فيها لُبانَةٌ ... لِمرتجِزٍ يحدو و مرتجِلٍ يشدو[٣]

وقوله: غرائب لاقت في فنائك أنسها ... من المجد فهي الآن غير غرائِبِ[٤]

فأبو تمام يختار طرائق التعبير بوعي، وهو حين يوصف بالتكلف، فإنه يرتكب ذلك رغبة بالتجديد وصناعة الدهشة، ولا يعني ذلك أنه سيبدع دائماً، وإنما هو كغيره من الشعراء يصيب ويخفق، وتبعاً لهذا فإننا نجده لا يكتفي بالبديع المتميز بل إنه يضمن هذا البديع فناً آخر كالاستعارة كما رأينا ذلك في بعض أبياته[٥]، فيُصبح البيت ممتلئاً بعدد من الأوجه البلاغية، ولذا يُصبح البيت سحرياً يتبرج أمام ناقد ويختبئ

---

(١) الفن ومذاهبه: ١٧٤.
(٢) قضية عمود الشعر: ٧٠، بتصرف.
(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٩٥.
(٤) المرجع نفسه: ١ / ٢١٤.
(٥) انظر قوله: لَو لَم تَفُتْ مُسِنَّ المَجدِ مُذ زَمَنٍ ... بِالجودِ وَالبَأسِ كانَ المَجدُ قَد خَرِفا
(الديوان: ٢ / ٣٧٥)
رَعَتهُ الفَيافي بَعدَما كانَ حِقبَةً ... رَعاها وَماءُ الرَوضِ يَنهَلُّ ساكِبُه
(الديوان: ١/ ٢٢٢).

أمام ناقد آخر، وتُصبح قراءات النقاد له نابعة من قدرتهم على تقبّل هذه الجدة الإبداعية.

## ➢ أثر مذهبه البديعي في تصحيح معانيه:

كان وعي بعض الشرّاح لديوانه كبيراً حين وازنوا بين عدد من الروايات، وصححوا ما يتلاءم مع مذهب أبي تمام، ففي قوله:

أمحمد بن سعيد ادَّخر الأسى　　فيها رُواءُ الحرٌّ يوم ظِمائِهِ[1]

نجد التبريزي يُوازن بين روايات هذا البيت، ويرى أنَّ "مَنْ روى دَواء بالدال فقد صحَّف، لأنَّ مذهب الطائي في الصناعة طريق معروف، فلم يكن يعدل عن الرُّواء في هذا البيت[2] "، فالتبريزي هنا يتخذ الحس النقدي والبصيرة بمذهب أبي تمام لينتقل منها إلى اختيار الرواية الواردة وتصويبها، ويتّهم من خالف ذلك بالتصحيف، وأنه لم يع مذهب أبي تمام، وقد اختار الدلالة التي تتواءم مع معنى البيت ليستشهد بصحتها.

وقريباً من ذلك كان منهج الآمدي حين انتقد المعنى واستصحب أن الخطأ نابع من الولع بالبديع، ففي قول أبي تمام:

من حُرْقَةٍ أطلقتها فُرقةٌ أسرَتْ　　قلباً ومن غَزَلٍ في نحره عَذَلُ[3]

نجد الآمدي ينتقد المعنى لأن أبا تمام قد ضامه من أجل عنايته بالبديع، فهو "إنما قال: أطلقتها من أجل قوله: أسرت قلباً، ليطابق بين الإطلاق والإسار، وقوله: أسرت قلباً، يعني الفرقة، وهو معنى رديء . . .، وكان ينبغي أن يقول: من حرقة بعثتها فرقة، أو أظهرتها فرقة جرحت قلباً، حتى يكون أسير الهوى وقتيل الفراق[4] "، فالآمدي يوجه مأخذه إلى المعنى، ويرى أن الخطأ قد جاء من بوابة البديع المتكلف.

فمقاربة الآمدي والتبريزي مع اختلاف وسائلهما كانتا تتعاملان مع البديع من

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٣٧.
(٢) المرجع السابق: ٤ / ٣٧.
(٣) المرجع السابق: ٣ / ٧.
(٤) الموازنة: ١ / ٢٢٣ . ٢٢٤.

خلال البحث عن أثره في المعنى، ونلحظ هنا أن الموقف من البديع هو موقف من التكلف فيه، أي من منهج الشاعر فيه، وليس منه بإطلاق، ولذا فلا أظنه دقيقاً أن يقال هنا : إن رافضي البديع لم يرغبوا بإضافة قيود جديدة على عملية الإبداع[١]، وذلك لأن الشاعر لا يُلزم غيره به، ولذا فإني أحسب أن الأولى أن يقال : إنَّ رافضي البديع كانوا يجتهدون في محاربة التكلف في قول الشعر سواءٌ أكان في البديع أم في غيره، مع إيماننا بضرورة الاجتهاد في مناقشة الشاعر فنياً، وأن يقاربوا جمالياته وفق مذهبه الذي اختاره - أولاً -، ثم يصيرون بعد ذلك إلى أحكامهم أياً كانت.

## ➢ التفاوت في تقويم بديع أبي تمام :

ولقد كان من مظاهر الاضطراب النقدي في تقويم جماليات البديع عند أبي تمام ما نراه من المقاربة البلاغية لقوله : لو لم تُفَتِّ مُسِنَّ المجد مذ زمن بالجود والبأس كان المجد قد خَرِفا[٢]

فابن المعتز يراه من البديع المقيت[٣]، ويوره الجرجاني بوصفه حلواً وحسناً[٤]، فالتضاد بين الفتوة في (تفت)، وكبر السن في (مسن)، أنتج هذه الآراء، " مما يوحي بعدم اطراد المقاييس، وإنما تعتمد أساساً على التذوق الذاتي[٥] "، فالذي يلتفت إلى فساد البديع في بيت، قد يتناوله ناقد آخر دون أن يشير إلى ذلك مطلقاً، والذي يتَّبع منهجاً يرفض التعقيد ولا يريد من الشاعر أن يحشد البديع سوف يكون ناقماً على صنيع أبي تمام، بمعنى أن وفاءه لثقافته سوف يدفعه إلى اتخاذ هذا الموقف النقدي، وأما الذي لا يرى في ذلك بأساً، أو أنه يدين إلى عصر وثقافة تُفضّل ذلك فإنه سوف يعجب به.

ومما يلفت أن ابن بسّام يقول: " كذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة

(١) انظر: نقد الشعر عند العرب: ١٤١.
(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٧٥.
(٣) انظر: الموشح: ٢٧٧.
(٤) انظر: الوساطة: ٧١.
(٥) أبو تمام بين ناقديه: ٢٣٣.

بانتقال الزمان، وطلب كل ذي عصر ما يجوز فيه، وتهش له قلوب أهله، ... ثم جاء أبو تمام فأسرف في التجنيس وخرج عن العادة، وطاب ذلك منه وامتثله الناس[١]"، فهو يؤكد على أن الذائقة الشعرية قد راقها منهج أبي تمام البديعي، وبدأت تألفه.

● **الاستعارة:**

➢ **حضور الاستعارة في نص أبي تمام:**

تقع الاستعارة من البلاغة موقع الرأس من الجسد، فإليها تأرز كثير من الفنون البلاغية، ولا يستطيع الدخول في مسالكها المعقدة وإتقانها إلا الأفذاذ من الشعراء، وها هو ذا أبو العلاء المعري يشهد بأنَّ شعر أبي تمام هو: معدن الاستعارة[٢]، وكأنه موطنها الرئيس، وموئل لاجتماع خيوطها، ولم يكن امتلاك أبي تمام لمعدن الاستعارة شهادة في التميز باطراد، بل إن هذا الامتياز قد أشعل من حوله عاصفة من النقد والمؤاخذة.

ومن المفروغ منه الإشارةُ إلى العناق الكبير بين الاستعارة وبين عناصر النص، ولكنّ الذي يعيننا منها الآن هو المعنى، ولا سيما أنّ "التأثير من الاستعارة إنما يكون في المعنى[٣]"، أي إنّ الاستعارة تقوم بالخضوع في جمالياتها لحاجات المعنى ولوازمه بدرجة أولى، أو أنها محاولة لتكثيف المعنى من خلال إيجاز شديد يُمارسه الأديب مع ألفاظه.

وقد كان استخدام أبي تمام للاستعارة استخداماً واثقاً، أدركه النقاد القدامى ووصفوه، حتى وجدنا منْ يُصرح بأنَّ "مذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بعد من شكلها، ويجعل المرئي كغيره مما لايُدركه النظر[٤]"، أي إنَّ منهج أبي تمام في تعامله مع اللغة الشعرية منهج ينحو منحى البحث عن الغرابة والدهشة، وأنَّ اختياراته الجمالية تلتزم الاستعارة والابتعاد عن وجه الحقيقة حتى

---

(١) الذخيرة: ١ / ٢٧٣ . ٢٣٨.
(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ١٧٧.
(٣) دلائل الإعجاز: ٤٠٩.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٧، وانظر: النظام: ١/ ٢٧٠.

أصبح ذلك مذهباً خاصاً له، وعادة لا ينفكُّ عنها[١]؛ بل إنّ المعري يُشير إلى تخصص أبي تمام في الاستعارة[٢]، ويُعلي الشريف المرتضى من معيار الاستعارة ليُدافع به عن أبي تمام ضد ناقديه ومؤاخذي معانيه، ففي قول أبي تمام:

زارني شخصه بطلعة ضيمٍ عَمَّرَت مجلِسي مِن العوّادِ[٣]

نراه يقول: " ورأيت الآمدي يطعن على قوله: (عمرت مجلسي من العواد)، ويقول: لا حقيقة لهذا المعنى، لأنا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عواده يعودونه من الشيب...، وهذا من الآمدي قلة نقد للشعر وضعف بصيرة بدقيق معانيه التي يغوص عليها حذّاق الشعراء... وإنما هذه استعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خفيه...، وهذا من أبي تمام كلام في نهاية البلاغة والحسن[٤] "، فالشريف يقوم بتوظيف هذا المعيار ليعلي من شأن الاستعارة في توجيه المعنى، وأن غفلة الناقد عن منهج الاستعارة عند أبي تمام يوقعه في الخطأ، وهو ما نجده عند الآمدي حين قايس المعنى بالواقع الحرفي ورفضه لأنه لم يماثله.

### ➢ الموقف النظري من استعارات أبي تمام:

جاء الموقف النقدي لبلاغة أبي تمام يضمّ عدداً من المفاهيم الجديدة، ومنها: الاستعارة، وهي التي كان التعامل معها في طفولة النقد والبلاغة بوصفها من فنون البديع، كما صنع ابن المعتز[٥]، وكما يقول عبدالقاهر معلقاً على جهود الآمدي: "فهذا نصٌّ في وضع القوانين على أن الاستعارة من أقسام البديع[٦]"، فنحن نلحظ أن نقاد القرن الثالث وطائفة ممن جاء بعدهم يتعاملون مع الاستعارة بمنطق البديع، حتى وجدنا التصريح على لسان عبدالقاهر بذلك، وهي إشارة مهمة إلى أنَّ الاستعارة لم تمتلك استقلالاً في سُلم البلاغة، ولذا فقد ظلت فناً بديعياً، وهو من أسباب انكباب البلاغيين والنقاد في حملتهم العاصفة على استعارة أبي تمام، أو أنه بالغ في

---

(١) انظر: النظام: ٢ / ١١٨.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٥ / ١٥٩.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٩.
(٤) أمالي المرتضى: ١ / ٦١٣ ـ ٦١٤، وانظر: النظام: ٥ / ٢٧٤.
(٥) انظر: البديع: ٣.
(٦) أسرار البلاغة: ٤٠٢.

الحلية والزينة وأهمل الجوهر الإبداعي، وأنَّ أبا تمام قد جنى "على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات، وأطلق لسان عائبه، وأكد له الحجة على نفسه[١]"، أي إنَّ أبا تمام خالف السنن الشعري العربي في التخفف من الاستعارة، ولعل موقفهم هذا عائد إلى اصطدامهم بمنهج أبي تمام الشعري القائم على العناية بالتجريد، والابتعاد بدرجة معينة عن التشبيه الواضح الأطراف، وقد رأينا القاضي الجرجاني تبعاً لذلك لايُدرج الاستعارة ضمن مقومات عمود الشعر الذي يقايس النقاد من خلاله جودة الشعر ويفحصونه به، ويُصرح بأنَّ العرب "لا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر[٢]"، فالاستعارة في نظره جمالية لا تقع في صُلب العملية الإبداعية، وإنما تقع خارجه.

إنَّ التعامل النقدي الفاحص هو الذي يتعامل مع الاستعارة من حيث الوفاء بالمعنى الذي يريده الشاعر، فليست ترفاً شكلياً، وإنْ تم التعبير عنها بذلك في بعض المدونات النقدية التراثية، ودليلُنا هنا أن الحديث يتجه دائماً إلى موقعها، وإلى أنَّ القرب بين المعنى المستعار منه والمعنى المستعار له شرط لقبولها، وإذا كان التشبيه أساساً واضحاً للاستعارة، والوضوح والقرب بين أطراف التشبيه شرط مهم، فلن تكون الاستعارة مقبولة تبعاً لذلك ما لم ترجع إلى شرط الوضوح والمناسبة بين أطرافها، ولذا فالرفض الذي وُجّه إلى استعارات أبي تمام منشؤه أن استعاراته تعبث بصفة الوضوح[٣]، وهو ما لن يقبله الذوق النقدي والبلاغي إبّان تلك الفترة الزمنية .

وعند تأمل الجهد النقدي والبلاغي الذي احتفى بنص أبي تمام فإننا نجد الإشارة والتنبيه على استعاراته الرديئة، ومحاولة رصدها منتشرة، وتكاد تُشكل ظاهرة[٤]، وقد تواترت المآخذ على استعارات أبي تمام وشارك في وهجها طائفة من الشعراء والنقاد على حد سواء، فرأينا المتنبي[٥] وما ينقل المعري[٦] يبديان ملاحظاتهما كما أبداها غيرهما من النقاد في أنَّ أبا تمام قد أبعد الاستعارة.

---

(١) كتاب الصناعتين: ٣٠٦.

(٢) الوساطة: ٣٤.

(٣) انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٠٠.

(٤) انظر: الموازنة: ١ / ٢٦١، الوساطة: ٤٠، سر الفصاحة: ١١٠، الطراز: ٢ / ٣٠٩.

(٥) انظر: الرسالة الموضحة: ١٥٩.

(٦) انظر: رسالة الغفران: ١٩٩.

### ➢ أمثلة وتطبيقات:

فاجأ أبو تمام النقاد بطريقة صياغته للمعنى، وذلك من خلال منهجه في الاستعارة، كقوله:

تروح علينا كلَّ يوم وتغتدي ... خطوبٌ كأنَّ الدهر منهنَّ يُصرعُ[(١)]

وقوله: ألا لا يمُدَّ الدهر كفّاً بسيِّئٍ ... إلى مُجتدي نَصرٍ فتقطعْ من الزندِ[(٢)]

وقوله: قومٌ إذا اسودَّ الزمان توضَّحوا ... فيهِ فغودر وهو منهم أبلقُ[(٣)]

وقوله: إذاً لَلَبستم عار دهرٍ كأنَّما ... لياليهِ من بين الليالي عواركُ[(٤)]

وقوله: كأنَّني يوم جرَّدتُ الرجاء له ... عَضباً أخذتُ به سيفاً على الزمنِ[(٥)]

وقوله: وكأنَّ فارسَه يُصَرِّفُ إذ بدا ... في متنه ابناً للصباح الأبلقِ[(٦)]

إذ وجدوها - وغيرها من الأبيات - من قبيح الاستعارات، وهالهم أنه جعل "للدهر أخدعا، ويداً تقطع من الزند، وكأنه يصرع، وجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويتبسم، وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلماً تارةً ومرتداً أخرى، والحاتَ وغْداً، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى خر صريعا بين يدي قصائده، وجعل المجد ما يجوز عليه الخرف، وأن له جسداً وكبداً، وجعل لصروف النوى قدا، وللأمن فرشاً، وظن أن الغيث كان دهراً حائكا، وجعل للأيام ظهراً يركب، والليالي كأنها عوارك، والزمان كأنه صُبَّ عليه ماء، والفرس كأنه ابن للصباح الأبلق؛ وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب[(٧)] ".

ويجتهد الباحث في دراسة أبرز شواهد الاستعارة عند أبي تمام، ومنها قوله:

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٢٤.
(٢) المرجع السابق: ٢ / ٦٤.
(٣) المرجع السابق: ٤ / ٣٩٧.
(٤) المرجع السابق: ٢ / ٤٦٤، وفيه العوارك أي الحيّض.
(٥) المرجع السابق: ٣ / ٣٣٩.
(٦) المرجع السابق: ٢ / ٤١٥.
(٧) الموازنة: ١ / ٢٦٥، وانظر الإشارة إلى توظيف الدهر في ص ٩١ من هذا البحث.

لا تسقني ماء المُلام فإنّني ... صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي[(١)]

وقد جاء هذا البيت ليكون الحجر الذي يلقى في بحيرة فتنداح الدوائر المتتالية، وهو ما جرى لهذا البيت الذي أحدث خصومة بلاغية واسعة، فقد تقبّله النقاد بقبول متفاوت، فوصفه بعضهم بأنه من الغُرر[(٢)]، أو هو ضمن أحسن الاستعارات[(٣)]، وهناك من رأى أنه مستهجن[(٤)]، ومن رأى أنه لا يمدح ولا يُذم[(٥)]، ورأينا من صرفه من الاستعارة إلى المشاكلة[(٦)] ومن قايسه بأبياته الأخرى ورأى أنه أقل منها[(٧)]، وازداد الحضور النقدي لجملة (لا تسقني ماء الملام) حتى أصبحت معياراً وموئلاً يُقايس النقاد بها ألفاظ الشعراء الآخرين، فوجدنا مقايستها مع قول المتنبي :

وقد ذقتُ حلواء البنين على الصِبا ... فلا تحسَبَنّي قلت ما قلتُ عن جهلِ

فيقول الصاحب : " كنا نعجب من (ماء الملام) في بيت أبي تمام، حتى عذب عندنا (بحلواء البنين) في قول المتنبي[(٨)] "، ولم يكن اختلاف التعليل الفني مانعاً من الاتفاق بين النقاد في الوصول إلى النتيجة ذاتها، فهم جميعاً يمتلكون الموقف نفسه تجاه هذه الاستعارة التمامية، فالسكاكي الذي مرَّ استهجانه لهذه الاستعارة، ومثله القزويني، كلاهما يرفضان هذه الاستعارة، ولكن المناهج مختلفة في ذلك، حيث يرى الأول أن حسن الاستعارة التخييلية هو بحسب حسن الاستعارة بالكناية متى كانت تابعة لها[(٩)]،

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٢.

(٢) انظر: التوفيق للتلفيق: ١٢٩.

(٣) انظر: البديع في نقد الشعر لابن منقذ: ٤٢ . ٤٣.

(٤) انظر: مفتاح العلوم: ٤٩٨، التبيان: ٢٥٢، الإيضاح: ٥ / ١٤٣.

(٥) انظر: المثل السائر: ٢ / ١٥٩، الطراز: ١ / ٣٠٠.

(٦) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٢٣، التبيان: ٢٥٢.

(٧) انظر: المنزع البديع: ٤٠٠.

(٨) ريحانة الألباء وزهرة الحياة الدنيا: ٢ / ٢٦٧، وانظر: الصبح المنبي: ٣٧٣.

(٩) مفتاح العلوم: ٤٩٧، بتصرف، وتعريفهما كما يقول الخطيب: (قد يُضمر التشبيه في النفس فلا يُصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يُثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به من غير أن يكون هناك أمرٌ ثابت حساً أو عقلاً أُجري عليه اسم ذلك الأمر، فيسمى التشبيه استعارة بالكناية، أو مكنياً منها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية) (بغية الإيضاح: ٣ / ١٣٢).

ويُخالفه القزويني في ذلك[١]، ولكنهما ينتهيان إلى النتيجة ذاتها، وهي أنّ استعارة أبي تمام هنا مستهجنة وغير مقبولة.

وقد امتدّ هذا الموقف الرافض من استعارة أبي تمام هنا إلى أن يتمّ التهوين من الصنعة البلاغية وتفضيل الأساليب المباشرة في أداء المعنى على الأساليب المجازية، مع أنَّ التأكيد البلاغي قاطع بأنّ طريق المجاز أبلغ من الحقيقة في مواضعه، فقال علي بن خلف متحدثاً عن الاستعارة في قول أبي تمام: (ماء الملام): " لا بيان فيه، بل قوله: (لا تلمني) وهو حقيقة أوجز وأبين[٢] "، وهنا نلحظ أن رأيه في هذا المثال لا يتفق مع الرأي السائد بأن المجاز أبلغ من الحقيقة[٣]، وفيه رفض لبكارة الصورة وجدتها، وذلك لأنها عبثت بالمتعارف عليه من المعاني والاستعارات، وأنّ مثل هذه المعاني يجب تقديمها وفق الأسلوب المتفق عليه، ورأى في الأسلوب المباشر في هذا المثال - على ما فيه من مباشرة واستهلاك - تفوقاً في قوة البيان والدلالة، فما يطلبُه الناقد هنا تحديداً هو الوضوح والبيان، وهنا يكمن وجه المخالفة، إذ إن رأيه هذا لا يتفق مع التأكيد التراثي على أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة، وأن " العدول إليها أولى لما تعطي من المعاني التي لا تحصل من لفظ الحقيقة[٤] "، فاللجوء إلى الاستعارة هو في جوهره طمع لإثارة المزيد من المعاني، وذلك أنها ولّادة للمعنى، فجاء رأي ابن خلف ليكتفي بالسقف الأولي من المعنى وهو الحقيقة، وذلك لأنه وجد في الحقيقة قدرة على أن تنوب عن الاستعارة في هذا المثال.

ولم يكن المعاصرون بمنجاة من الدخول في هذه الخصومة، فالدكتور محمد مندور يرى ذلك صفاقة في ذوق أبي تمام[٥]، ويرى الدكتور عبد الفتاح لاشين صنيع أبي تمام نوعاً من الخطيئة[٦].

---

(١) انظر: الإيضاح: ٥ / ١٤٢ . ١٤٣.

(٢) مواد البيان: ١٧٤.

(٣) انظر: كتاب الصناعتين: ٢٦٩، دلائل الإعجاز: ٤٣٢، مفتاح العلوم: ٥٢٣، الإيضاح: ٥ / ١٧٨، تحرير التحبير: ١٠١.

(٤) تحرير التحبير: ١٠١.

(٥) انظر: النقد المنهجي عند العرب: ٩٨.

(٦) انظر: الخصومات البلاغية والنقدية: ١٣٩.

وحين تتم مقاربة هذه الاستعارة التي قدمها أبو تمام في بيته هذا؛ فإننا نجد الانصراف النقدي الكلي إلى تأمل قوله: (ماء الملام)، بوصفه قد جاء بتركيب جديد ابتعد به عن المألوف من: نهج الاستعارة[١].

ولقد كان الإشكال في هذا البيت هو البعد بين أطراف الصورة، ولذا وجدنا التفاوت في تحليله، فالمحبُّون - ومنهم الصولي - يسعون إلى تسويغ الاستعارة هنا بمقايستها بغيرها من شعر العرب وهو كثير، "فما يكون أن استعار أبو تمام من هذا كله حرفاً فجاء به في صدر بيته؟[٢] "، أي إنَّ الصولي ينهض لتسويغ البيت من خلال العودة إلى التراث واستنباط ما فيه من أعذار تُسوّغ هذا الاستخدام، فلم يكن تحليلُه متجهاً إلى بيان الجماليات في هذا العدول الذي أبداه أبو تمام، ولكنه أراد البحث عن مشروعيته من خلال النص الآخر أو الرديف، وهو المتمثل في أشعار العرب، ولعل هذا سر يكشف لنا التعقيب الذي حرص الصولي على توظيفه بعد شرحه هذا مباشرة بأن أبا تمام "لو قصّر - وما قصّر - لغرق ذلك في بحور إحسانه[٣] "، وكأنّ التعقيب الذي يُبديه الصولي يحمل في تضاعيفه إيماناً بأنّ تعليله السابق لم يملك شروطه العلمية المتعددة، ومن ثم فقد لا يرضخ له الرافضون لهذه الاستعارة، فاحتج لذلك بحسناته المتعددة.

وقد رأينا الآمدي - وهو من مناوئي الصولي - لا يعيب هذا البيت، وقد اقترب من جمالياته أكثر من الصولي، ولم يتوسّل إلى خارجه في سبيل تأصيله وتسويغه كما فعل الصولي، ولذلك وجدناه يردُّ على الشواهد التي أوردها الصولي وينفي التشابه بينها وبين بيت أبي تمام، ويكشف عن قيام بيت أبي تمام على الاستعارة والمشاكلة، فالآمدي وعلى الرغم من إعلائه لنهج العرب وطريقتهم رأى أنّ صنيع الصولي لا يصحُّ هنا، فقام بنقده، وحاول تصويب البيت فنياً، وأنَّ أبا تمام " لما أراد أن يقول: قد استعذبت ماء بكائي. جعل للملام ماء؛ ليقابل ماءً بماءٍ وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال الله عز وجل: ﴿وَجَزَٰٓؤُاْ سَيِّئَةٖ سَيِّئَةٞ مِّثۡلُهَا﴾ [الشورى: ٤٠]، ومعلوم أن الثانية ليست بسيئة، وإنما هي جزاء السيئة؛ وكذلك: ﴿إِن تَسۡخَرُواْ

(١) انظر: سر الفصاحة: ١٣٥.
(٢) أخبار أبي تمام: ٣٥.
(٣) المرجع السابق: ٣٨.

مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ﴾ [هود: ٣٨]، والفعل الثاني ليس بسخريةٍ، ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل[١] "، فالقبول الذي يبديه الآمدي تجاه هذه الاستعارة ناتج من القرب المعنوي الذي يراه يجري بين أطراف البيت، وذلك لوجود نوع من المناسبة أو المشابهة بين الأطراف، وهو منهجه في فهم الاستعارة[٢]، ولما كانت هذه الاستعارة خاضعة لهذا الشرط من خلال تمثلها في صورة المشاكلة، كانت الصورة عندئذ مقبولة.

وجاء ابن سنان ليقوم بإعادة ترتيب الأقوال من جديد، وليردَّ على الصولي بأنَّه لا تصح مقايسة بيت أبي تمام بقول العرب : ماء شعره، وماء الشباب ؛ " لأن هذا القول مخصوص بحقيقة الماء، لا بماء هو مستعار له. وأبو تمام بقوله : (لا تسقني ماء الملام) ذاهب عن الوجه على كل حال، ثم لا يجوز أن يريد هنا بالماء : الرونق، لأن الملام لا يوصف بذلك وإنما يذم ويستقبح، ولا يحمد ويستحسن[٣] "، فابن سنان يرفض استعارة أبي تمام البعيدة بناء على مقياس العرب ونهجهم، وليس بناء على الإخفاق في المعنى، وعدم الوصول إلى قلب المتلقي، ثم يضيف معياراً فنياً يتلخص في أنَّ الملام لا يقرن بالماء، لأنَّ الماء مدعاة إلى الحمد والاستحسان والملام يقع في الضد من ذلك، ولعل هذه الرؤية هي التي قدحت الشرارة عند الدكتور مندور حين رفض المشاكلة أو رد الأعجاز على الصدور الذي قام به أبو تمام بين (ماء بكائي) و (ماء الملام) بحجة عدم إمكانية ذلك، إذ " كيف يُعبّر عن الشيء المر بالماء العذب، حتى لو استعذب أبو تمام ماء بكائه... ثم كيف يقاس ماء الملام بالكأس المرة ؛ بل كيف يكون للملام ماء؟ ![٤] "، ولعله من البيّن هنا أنّ هذه المآخذ قد حاكمت المعنى وفق حقيقته المجردة الماثلة في الواقع، ولم تنظر في صور الشعر، ولم تترك فسحة لخيال الشاعر، وآرائه النفسية، ولم تتح للشاعر أن يُخالف المعهود والمألوف، فمندور هنا " قديم أكثر من القدماء[٥] "، أي إنه حاكم المعنى منطلقاً من العقلية النقدية القديمة التي لا ترى فيه أكثر من تصوير حرفي

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٧٧ ـ ٢٧٨.

(٢) انظر: المرجع السابق: ١ / ٢٦٦، ١ / ٢٧٢.

(٣) سر الفصاحة: ١٣٢.

(٤) النقد المنهجي: ٩٨.

(٥) أبو تمام بين ناقديه: ٤٦٤.

للحقيقة، وأنْ الشاعر إنْ أراد أن يُشبّه أو يستعير فعليه التزام القرب الشديد بين الأطراف، لا أن يقع في تجسيد المعنويات، ومن ثَمّ الابتعاد عن الحقيقة درجات عدة، وأخيراً تعريض المعنى لارتباك الفهم والوضوح واهتزازه.

ويتضح في مقاربة هذه الاستعارة التمامية أنّها مقصودة بوعي كبير منه، ولذا وجدناه يعقد الصلة بينها وبين (جناح الذل) الواردة في قوله ﷻ : ﴿وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ﴾ [الإسراء: ٢٤]، و أبو تمام يُحاول تسويغ استعارته بالاستعارة الواردة في القرآن الكريم، ولعل استشهاده بالآية الكريمة وعدم استشهاده بأبيات شعرية قديمة إنما هي رغبة منه بقطع دابر المأخذ فهو يأوي إلى ركن شديد، وهو " إنما أراد أن الاستعارة جارية في الماء كجريها في الجناح، وهذا مقصد جيد لا غبار على أبي تمام فيه[1] "، والذي أعتقده هنا أن أبا تمام أراد أن مجرد حضور الاستعارة في القرآن كفيلٌ بتسويغها بجميع أشكالها ودرجاتها عند الشعراء، وهو ما لا يوافق عليه البلاغيون، لأن ناقديه ومؤاخذيه لا ينكرون عليه الاستعارة، وإنما ينكرون عليه هذا الاستخدام الاستعاري المحدد، والاستهانة بمدى الصلة بين أطراف الاستعارة، ولئن وافقه العلوي فيما مضى؛ فإن ابن الأثير يكشف عن وجود فارق كبير بين الاستعارتين، ولكنه يُشير إلى أنه ذلك لم يغبْ عن أبي تمام، "وما كان أبو تمام ليذهب عليه الفرق بين هذين التشبيهين، فإنه ليس جعل الجناح للذل كجعل الماء للملام، وذاك أن الطائر إذا وهن أو تعب بسط جناحه وخفضه وألقى نفسه على الأرض، وللإنسان أيضاً جناح، فإن يديه جناحاه وإذا خضع واستكان طأطأ من رأسه، وخفض من يديه[2] "، فالبلاغيون التقطوا الفارق بين المنهجين في الاستعارة، ورأوا أنَّ أبا تمام وقع في فخ الجواز المبدئي وظنه مطلقاً، ولكن اللافت هنا أنهم لم يتوقفوا عند وعيه بذلك، فابن الأثير يشير إلى أنّ ذلك لم يغب عن أبي تمام، ولكنه لا يتجاوز ذلك إلى تحليل قصده من ذلك.

ومما يمكن أن يقال : إن هذه الاستعارة من أبي تمام تتناغم مع روح التقصي

---

(١) الطراز: ١ / ٣٠٠ ـ ٣٠١.

(٢) المثل السائر: ٢ / ١٦٠، ولا يغفل أبو تمام عن استخدام الجناح في شعره فيقول (الديوان: ٢ / ٢٨٨).

كيف يُضحي برأس علياءَ مُضحٍ ... وجناح السموّ منه مهيضُ

للمعاني، واستفراغ الوسع في طلبها، فالصورة الجديدة التي يعيشها أبوتمام إنما تحتاج إلى طريقة جديدة في الأداء والصياغة لتكتمل لها جوانب الجدة، فهي رغبة منه في تعميق الفكرة كما هو الأصل في الاستعارة، " فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به[١] "، وهي رؤية تقضي أنَّ غاية الاستعارة ليست في أداء المعنى وإيصاله على حقيقته، وإنما الاستعارة تتمثل في أنها منهج لإيصال المعنى والكيفية التي يجب أن يسير وفقها، وأبو تمام يحاول أنْ يقدم صورة جديدة تُماثل المعنى الذي يختزنه في ذاكرته.

ومن أدلة وعي أبي تمام باستخدامه هذا، وأنّ استعاراته اختيار جمالي جاء ضمن منظومة من الاستعارة العامة في شعره، ومنظومة رديفة من الاستعارات التي اعتنى فيها بالماء ليجعله طرفاً حاضراً في أكثر من ثلاثين مرة في معاني شعره، لتدل على الماء الحقيقي والمجازي؛ فللشعر ماء وكذلك الوصال والصبا والخفض والحياة والشباب والكف والمعالي والمحتد والوجه وثوب الصدق، وأحسب أنَّ صنيع أبي تمام قد أصبح فتحاً لهذه البوابة الجمالية حتى كثر عند المتأخرين، وصارت المباحث تعقد لبيان ذلك وتفصيل القول فيه، حتى رأينا الثعالبي يجمع أبياتاً شعرية يضمها تحت باب بعنوان " في التلفيق بين المياه[٢] "، ويبتدئ بالإشارة إلى بيت أبي تمام، بوصفه الأشهر والمبتدئ لهذا الدرب الجمالي، وكأنه رائد هذا التعبير الجمالي، وهو ما يؤكد أن معاني أبي تمام جاءت ممثلة للفكر، أو هي ابنة الفكر المهذب - كما يقول[٣] -، وهو ما يرفع استعاراته لتكون تميزاً بذاتها، وفي سبيل ذلك نجده يتجاوز اكتمال الأركان في التشبيه مثلاً، أو استعارة الواضح، وذلك كي يقدم الرؤية الجمالية التي ترقى إلى حركة الجمال في عصره، وعندئذ اكتسبت استعاراته هذه البكارة والترقي المعنوي، فجمالياته هنا " لم تكن ساذجة، وواضحة كل الوضوح، فقد كانت في حاجة إلى مزيد من العقل ومزيد من الخيال، ومن ثم تأكد هذا الجانب، وسار وراءه الشعراء[٤] "، فتحولت ملاحظات النقاد ومؤاخذاتهم

---

(١) دلائل الإعجاز: ٧١.

(٢) انظر: التوفيق للتلفيق: ١٢٩.

(٣) انظر قوله: (خذها ابنة الفكر المُهذَّب في الدُجى والليل أسود رقعةِ الجلبابِ) (الديوان: ١/ ٩٠)

(٤) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر: ١٩٢.

عليه إلى سنة يسير الشعراء وفقها، فانشغلت طائفة منهم بتتبّع البعد بين أطراف الفن البلاغي والتأمل في سبيل ذلك.

وقد وجدنا من النقاد من يُشير إلى أنَّ محاسبة أبي تمام على بعد العلاقة بين أطراف صوره يعد نوعاً من عدم الإيمان بقدرة الشاعر على التجديد، لأننا " لو حاسبنا الطائي على ضرورة تواجد[(١)] العلاقات الحميمة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة لما راق لنا الكثير من شعره، ولكن هذا الحساب غير لائق على الإطلاق، حتى لو تم لهذ الحساب أن ينعقد قديماً فلا يليق بنا أن نفتحه اليوم[(٢)] "، وأن هذا حجر من النقاد على أبي تمام، لأن الصحبة كافية لذكر الشيء بلفظ غيره كماء الملام مصاحباً ماء البكاء، ولا يطلب في الطرفين تلاؤم بل علاقة[(٣)]، وهي محاولة من هؤلاء النقاد للإفساح النقدي لجماليات أبي تمام، والتروي في الحكم، وأن الخطأ كامن في محاكمتها وفق شروط بلاغية سابقة لها.

ومن التطبيقات البلاغية الدائرة حول استعارات أبي تمام ما نراه متصلاً بقوله :

فضربتَ الشتاء في أخدَعَيهِ ... ضربة غادرته عَوداً ركوبا[(٤)]

وقوله: يا دهر قوِّم أخدعيك فقد ... أضججتَ هذا الأنام من خُرُقِك[(٥)]

وقوله: سأشكر فرجة اللَّبَبِ الرَّخِيِّ ... ولينَ أخادع الدهر الأبيِّ[(٦)]

وهي الأبيات التي حضر فيها استخدام أبي تمام لمفردة (الأخدع)، ولابد أن نؤكد على أنَّ رغبة التجاوز والتحرر من بعض المواضعات الشعرية غائر في عمق الصنعة التمامية، إذ إنّ أبا تمام في أبياته هذه لم يسرْ في الدرب الذي ألفه الناس واعتادوه، وإنّما اتخذ صنيع الناس كلهم حجة له لكي يقدم المختلف عنهم، أو كما يقول القاضي الجرجاني : لما رآهم استجازوا وصف الدهر بالميل والجور والعسف

---

(١) هكذا في النص، وهو خطأ شائع، والصواب وجود.

(٢) الغموض: ٤٦ ـ ٤٧.

(٣) انظر: الصورة البلاغية في شعر أبي تمام، عبد العزيز عبد الرحمن الشعلان، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع ١، رجب ١٤٠٩هـ، ص ٢٥٦.

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ١٦٦، وفيه الأخدعان عرقان في العنق.

(٥) المرجع السابق: ٢ / ٤٠٥.

(٦) المرجع السابق: ٣ / ٣٥٤.

والظلم، " وكان الميل والإعراض إنما وقع بانحراف الأخدع وازورار المنكب، استحسن أن يجعل له أخدعا[١] "، فأبو تمام يبني استعارته على استعارتهم، أي إنه يستنبط منهجه من خلال الوعي بمناهج الآخرين، ويبني تجديده من خلال الوعي بأصالة القدامى ولإضافة اللبنات على قواعدهم، ولا يمكن له أن يصطنع ما لم تكن بداياته موجودة عندهم، ولكنه يطلب الصنعة، ويتكلف من أجلها، ويجتهد في تجديد المعنى، ولو اضطره ذلك إلى الإيغال، فالمسوّغ الجمالي حاضر في اختيار أبي تمام لهذا النمط الجديد من التعبير عن معانيه، والعناية الكبيرة من أبي تمام بمعانيه قابلها فتور في تقبل الناقد، لأنه " لا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً[٢] "، وعلى ذلك بنى النقاد موقفهم من هذه الاستعارة، فمبدأ الصحة في هذه الاستعارة مفروغ منه، ولذا فإن النقاد لم يُغرقوا أنفسهم فيه، ولكنهم تجاوزوه إلى الحديث عن المناسبة التي استدعت هذا العقد وربط الصلة بين ما لا صلة بينهما في رأيهم، فالنقاد لا يرفضون صنيع الشعراء القدامى الذين وصفوا الدهر وجوره وميله، لأنهم ابتعدوا درجة واحدة عن الحقيقة، وبذلك بقيت مقاصدهم في حيز الفهم والوعي، ولكنّ أبا تمام حين رام ذلك ؛ فإنه انتقل إلى صنيعهم واتخذه سلماً ليصل إلى أرض بكر لم يطؤوها، وصنع استعارته تلك، فجعل للدهر أخدعاً.

ولم يكن التحفظ الذي أبداه القاضي الجرجاني تجاه استعارة أبي تمام مقنعاً لابن سنان، وكأنّ ابن سنان يسعى إلى أن يرفع وتيرة الإدانة لأبي تمام، ولا يكتفي بمجرد التحفظ حيال جمالياتها، ويرى أن الاستعارة تقبح حين تبنى على استعارة أخرى، "ويقال للقاضي أبي الحسن : هل تجيز لبعض المحدثين أن يبنى استعارة أخرى على الأخدع في الدهر لأن أبا تمام قد استعمل ذلك، ويبني غيره على قول هذا المحدث استعارة أخرى بعيدة، ويؤول هذا إلى ما لا نهاية له حتى يفسد الكلام، ... فإن أجاز ذلك بان فساد قوله لكافة العقلاء[٣]، وإن امتنع منه وقال : لا بد للاستعارة من حقيقة يرجع إليها ويكون بينهما شبه ظاهر وتعلق وكيد ؛ قيل له : فبهذا نخاطبك وله قطعنا على قبح استعارة أبي تمام للدهر أخدعا[٤] "، فابن سنان

---

(١) الوساطة: ٤٣٢ . ٤٣٣، وكرره الخفاجي (سر الفصاحة: ١١٩).

(٢) كتاب الصناعتين: ٦٠.

(٣) هكذا في النص، وهو خطأ شائع، والصواب للعقلاء كافة.

(٤) سر الفصاحة: ١٢٣ . ١٢٤.

هنا لا يُحاكم قبول الجرجاني لاستعارة أبي تمام لأنّ الجرجاني لم يقبلها أصلاً وإنما يرى فيها وفي غيرها نوعاً من التعدي[١]، ولكنّ ابن سنان يُحاكم التحفظ الذي أبداه القاضي، ويرفض محاولته تفهم المعنى الذي أراده الشاعر، وهو ما يؤكد التأزم الكبير الذي واجه استعارات أبي تمام، وأنّ طائفة من النقاد لا يستهينون مطلقاً بالعبث في أبعاد الصورة البلاغية حتى تكتسي لباساً من الغموض، ومهما كانت الصنعة حاضرة ومطلوبة فإن الوصول إلى منطقة الإغلاق مرفوض ومستهجن عندهم، فالحكم من ابن سنان هو رفض استعارة أبي تمام بحجة التراكم فيها لأنها بُنيت على أخرى، وهو مسوغ لتراكم الاستعارات الأخرى، وغياب المعنى أو ضبابيته، أو فساد الكلام كما هي عبارته، فحفاظُ ابن سنان على المعنى هو الذي أنطقه بهذا الحكم.

ولم يكن الحكم الذي أبداه ابن سنان مُسلّماً به عند الجميع، وذلك لأنّ غياب الذائقة واضح فيه، فهو ينظر لحركة البناء من ثان على أول، ولم ينظر في قدرة المبدع على القبض على سلامة المعنى والتسلسل العقلي للكلام، ولذا فقد أنكر ابن الأثير عليه، ورأى أن ابن سنان قد التزم الرؤية المنطقية الحرفية للتقسيمات البلاغية، ولم ينظر تناسب المنقول والمنقول إليه، بمعنى أنه استصعب هذا الاستعارة، ورأى أنها سوف تفسد الكلام، وذلك دون أن يشترط التناسب، و "إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة، ثمّ بُني عليها استعارة ثانية، وكانت أيضاً مناسبة، فالجميع متناسب، وهذا أمرٌ برهاني، لا يُتصور إنكاره[٢]"، فابن الأثير يرفض احتكام ابن سنان إلى المنطق العقلي فحسب، ويُرشده إلى الذائقة وأهمية الاعتماد على الرؤية الإبداعية، فإذا كان التناسب قائماً بين الاستعارة الأولى والثانية، فإنَّ مجرد بناء الثانية على الأولى أمرٌ لا يهم، ولا يُلغي الجمالية، لأنّ الأصل الذي تُبنى عليه الاستعارة وهو التناسب متحقق، وهو رأي يهز الثقة بموقف ابن سنان من استعارة أبي تمام، ويكشف أن حكمه لم يخضع للذائقة والذوق بقدر خضوعه للمنطق والثقافة.

والاقتراب الجمالي من استعارة أبي تمام في هذه الأبيات يلزمنا أن نبتدئ من ملاحظة أن أمر عنايته بالدهر هنا ظاهر للعيان، وهي عناية بالدهر بوصفه مفردة زمنية تعكس أزمة شعرية يتعرض لها الشعراء في كل عصر ومصر، وذلك في معانيهم

---

(١) انظر: الوساطة: ٤٢٩.

(٢) المثل السائر: ٢ / ١١٩ . ١٢٠.

المختلفة، وظهر هنا منهج أبي تمام في معالجة هذه الأزمة، وقد أشار ابن المعتز إلى هذه الظاهرة الشعرية المتصلة بالدهر أو اللازمة الأسلوبية عند أبي تمام، وذلك بأنه " أكثر من ذكر الأخادع[١] "، وكرر ذلك القاضي الجرجاني، وأشار إلى أنه " أولع بذكر الأخدع، فردده في عدة أبيات[٢] "، وتُعدّ هذه الملحوظة منهما خطوة نقدية متقدمة، وهي الاعتناء بتلمس الظواهر الشعرية المسيطرة على مشروع أبي تمام الشعري، ولكنّ المؤسف هو أنّهما لم يتجاوزا ذلك إلى بحث الدلالة المستترة وراء ذلك، وإنما أوردا بعد ذلك نقداً ساخراً من أبي تمام كالتشهي بصفعه ومعاقبته فحسب، وذلك بسبب سوء الاستعارة برأيهم، وليس بسبب اتجاهها إلى سب الدهر، وكان مهماً توجيه الشاعر إلى أنَّ ضيق القول أمامه أو حب الابتكار لايدفعانه إلى ذم الدهر وسبّه.

وإذا أيقنّا أنَّ هذا اللفظ يتردد في شعر أبي تمام وينمو ليُشكل دلالة مهمة، فإن الموقف النقدي لا ينظر إليه سوى أنه من تزيين الشيطان الخبيث المارد الرديء المعاند[٣] ! وأنّ سوء التوفيق الذي صادف أبا تمام هو الذي أوقعه في هذه الاستعارات التي ليس بقبحها خفاء[٤]، فالقبحُ الذي يرونه واضحاً في هذه الاستعارات هو الذي حرفهم عن تأمل سياقاتها ودلالتها وحفزهم إلى الاستهانة بها والسخرية بقائلا، وذلك دون أن يُعطوا لسمة التكرار والتداول في شعره أي أهمية.

ومن الأمثلة التي تدل على تفشي المحاسبة الجزئية للشاعر، أنّ عبدالقاهر في نظريته الباذخة (النظم) قد طرح مفردة (الأخدع) بوصفها مثالاً للاستعمال المقبول والمكروه، ولئن كانت أصول هذه النظرية تقوم على الإعلاء من شأن السياقات العامة، إلا أننا نلحظ أن عبدالقاهر وصف اللفظة في قول أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد  أَضجَجتَ هذا الأنام من خُرُقِك[٥]

---

(١) الموشح: ٢٨٢.

(٢) الوساطة: ٧٠.

(٣) انظر: إعجاز القرآن: ٢٣٦.

(٤) سر الفصاحة: ١١٦، بتصرف.

(٥) هكذا يوردها عبدالقاهر، وهي ترِد في الديوان دون حرف الجر (من) في قوله: (من أخدعيك). انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٥، والوزن الصحيح هو وجود (من) لتتماثل =

بأنك " تجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة[١] "، وقد صنع هذا الحكم وولّد أحكاماً أخرى في رفض الاستعارة التمامية هنا، مع أنني أحسب أنّ ثقل هذا البيت يعود إلى أسباب أخرى تتعانق مع ثقل هذه اللفظة، وليست هذه اللفظة وحدها المسؤولة عن الثقل هنا[٢]، ومنها: السكون في الفعل الآمر، وتوالي حرفين متماثلين وهو حرف الميم في نهاية فعل الأمر والميم في حرف الجر، والثقل الواضح في الفعل المضارع، بالإضافة إلى ضعف الجرس الموسيقي في روي الكاف الساكن، ولعلها الأسبابُ الأكثر أثراً في ثقله، ومن ثم عدم استجابة المتلقي للمعنى المبثوث في داخله.

وإذا كانت الاستنباطات السابقة إنما تأتي من قبيل توظيف الذائقة النقدية، بُغية اكتشاف أسباب أخرى لثقل البيت عامة، لكيلا يبقى الثقل منحصراً في الاستعارة فقط، وهو ما أحسبه واضحاً؛ فإنّ هناك رأياً يناقش دعوى الثقل ويرى " أنا لا نسلم ثقلها في بيت أبي تمام[٣] "، وهو رأي يكشف أنّ ذائقة أخرى حاولت الدخول إلى جماليات هذا البيت.

ومن الأدلة على أنَّ النقاد قد فزعوا من البعد الذي أحدثه أبو تمام بين أطراف استعارته، وأنَّ هذا قد سبَّب غياباً وغموضاً في الدلالة، أننا نجد الآمدي بعد نفوره من الاستعارة في قول أبي تمام (يا دهر قوم ...) يقدّم اقتراحه للشاعر بأن يقول: (يا دهر أحسن بنا الصنيع[٤])، ولا يخفى أنّ هذا التركيب سوف يؤدي إلى أن يُسلب

= مع بحر القصيدة العام وهو (المنسرح)، سواء بقطع همزة أخدعيك فتكون على الأصل بوزن مفعولاتُ، أو بوصلها فتكون على المزاحف بوزن (مفعلات أو فاعلاتُ)، ولا شك أنَّ وصلها أحلى في السمع.

(١) دلائل الإعجاز: ٤٧.

(٢) يشير الآمدي إلى ثقل التثنية في الأخدعين (الموازنة: ١ / ٢٧١)، ومثله ابن الأثير (المثل السائر: ١ / ٤٢١)، ومثله (الإكسير: ١٣٠) ونحن نجد د.عبده بدوي يرى أن هذه التثنية تتناسب مع الصورة العامة في البيت ومع التندر الذي يريده الشاعر (أبوتمام وقضية التجديد في الشعر: ١٢٤).

(٣) الإكسير: ١٣٠.

(٤) الموازنة: ١/ ٢٧١.

حق الشاعر في الإدهاش بالإضافة إلى تواضع المعنى ومباشرته، فالآمدي قد ألغى الحركة الجمالية في البيت وأراد هنا أن يُقدم المعنى الغفل المطروح في الطريق عوضاً عن المعنى الذي أراده أبو تمام من خلال هذه الاستعارة، وهي التي يؤكد عبدالقاهر

أنّ ملخص فائدتها هو في أنها " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ[1] "، وهو ما نستطيع أن نقوله في نهوض الشعراء الكبار إليها، وأنّ هدفهم هو محاولة توليد المعاني الكثيرة من خلال الصيغ والتراكيب الجديدة والمستحدثة، وهو ما كان يُحاول تجسيده الطوفي حين أشار أنّ هذه الاستعارة مبنية على المجاز، ولذا فهي أفصح من الحقائق[2]، وإذا أجلنا النظر في هذا الاقتراح من الآمدي فإننا نجد أنه لجأ إلى أكثر الصيغ وضوحاً في المعنى، ولم يُقدم في ثناياها أية جرعة جمالية تنقل الجملة إلى المستوى المجازي.

ومما نستطيع تسجيله على هذه الآراء التي آخذت المعنى في استعارات أبي تمام هنا أنها مآخذ أغفلت النظر إلى التراسل القائم بين معاني القصيدة التي تنتمي هذه الاستعارات إليها، وجعلت الحكم الرافض متصلاً بالاستعارة فقط، ولو حاولنا مقاربة قوله :

فضربتَ الشتاء في أخدَعيهِ ضربةً غادرته عوداً رَكوبا[3]

لوجدنا تسويغاً مهماً لاستخدام أبي تمام هذه اللفظة هنا بدلالتها المعروفة وما تنثره من معان في هذا الموضع، وليست استعارة رديئة، وخاصة عند التأمل في إهاب النص كاملاً، ومنه :

لقد انصعت والشتاء له وجـ ـه يراه الكماة جهماً قطوبا
طاعناً منحر الشمال متيحاً لبلاد العدو موتاً جنوبا
في ليالٍ تكاد تُبقِي بخد الشمـ ـس من ريحها البليل شحوبا

---

(١) أسرار البلاغة: ٤٣.

(٢) الإكسير: ١٣٠، بتصرف.

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٦٦.

سَبَـرَات إذا الـحـروب أُبِـيـحَـت هـاج صِنَّـبرُها فـكـانـت حـرويـا[١]
فـضـربـت الـشـتـاء فـي أخـدعـيـه ضـربـة غـادرتـه عـوداً ركـوبـا
لـو أصـخـنـا مـن بـعـدهـا لـسـمـعـنـا لـقـلـوب الأيـام مـنـك وجـيـبـا[٢]

وهو نص مدحي، جاء للإعلاء من شأن المآثر التي حققها الممدوح، وأنَّ رغبته ونُهمته إلى مطالبه وآماله، جعلته قادراً على تحطيم المعوقات مهما كانت، وقد جعل أبوتمام ممدوحه يتعامل مع عناصر الكون وعقبات الطبيعة كالمطية الذلول[٣]، وحين واجه الشتاء؛ فإنه استطاع ترويضه والقضاء عليه سريعاً، وذلك بضربة من سيفه، ومعلوم أن الشتاء هو الرمز المهم لكل ما يمنع، وقد اجتمع فيه الضخامة والبرودة، وزاد في صعوبته أنَّ زواله مرتبط بغيره، بالإضافة إلى ما قد نلمحه في هذا الرمز من معاناة أبي تمام الشخصية مع الشتاء، حيث منعه ذات يوم من إكمال سيره[٤]، وهنا يقيم أبو تمام من ممدوحه بطلاً قادراً على التغلب على كل مانع، حتى تحول الشتاء أمامه إلى مطية من مطاياه يوجهها أنى أراد وحيثما اتجه.

وأحسب أنَّ لِلُجوء أبي تمام إلى لفظة (الأخدع) لتحقيق استعارته سبباً يتصل بالتوافق مع المعجم الدلالي لألفاظ المقطع الشعري حوله، حتى أصبح ذكرها بمثابة النتيجة الطبيعية لهذا الحشد من الصفات الحية التي تحف بالبيت، وهي: (وجه، منحر، خد، أخدع، قلوب)، وجاءت بترتيب منطقي، حيث ابتدأ بالأعضاء الخارجية وانتهى بأثرها في القلب، وذلك لأنّ أبا تمام في حركة التشخيص في قصيدته كان يقيم صورة متكاملة الأطراف وكل بيت يركز على جانب أو عضو من الأعضاء، وكأنه بصدد رسم لوحة عامة وخلق شخصية متكاملة الصفات ليكون مقتله حينئذ دليلاً على

---

(١) يقول التبريزي: المعنى: أن هذه الأوقات إذا سكنت فيها الحرب الكائنة بين الإنس يهيج صنبرها. وهو شدة البرد. فتكون كالمحاربة لمن سلك فيها (ديوان أبي تمام: ١ / ١٦٦)

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ١٦٥ . ١٦٦.

(٣) انظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ٨١.

(٤) يهجو أبو تمام الشتاء بقوله:

عدلٌ من الدمعِ أن يُبكى المصيفُ كما يُبكى الشباب ويُبكى اللهو والغَزَلُ
ما للشتاء وما للصيف من مثلٍ يرضى به السمع إلّا الجود والبَخَلُ

(الديوان: ٤ / ٥٢٦).

قوة الممدوح، وقد اختار من هذه الصفات جميعاً : الأخدع ليكون نهاية التنكيل به أو موضعاً لفعل ذلك، حيث ضرب موطن العزة فيه، لا سيما والتبريزي يرى أنه " يقال للرجل إذا كان أبياً صعباً : إنه لشديد الأخدع، وقد استقام أخدعه[١] "، و" هو شديد الأخدع، وإنما فعلوا ذلك لأن الأخدع عرق عظيم[٢] "، فجاء أبو تمام ليقيم مقابلة بين ممدوحه من جهة وبين ما تواضع عليه العرب من الصفات، فجعل ممدوحه كاسراً لشدة الأخدع، وملغياً هذه الاستقامة فيه، وهو ما يُحقق جزءاً مهماً من الاتساق بين معنى هذا اللفظ والوسط الدلالي الذي ينمو فيه، وقد كانت صورة الممدوح وهو يهزم الشتاء الذي اسبطرّ أمامه، تالية لصورة هزيمته لأعدائه من الجيوش الأخرى، وجاء انتصاره على الجميع بضربة من سيفه.

يقال هذا بالإضافة إلى أنّ القرطاجني قد صرَّح بأنَّ " استعمال الأخدع والقذال في الذم[٣] "، وهو ما يتجلى في معاني أبي تمام هنا.

### ➢ أثر الثقافة في مؤاخذة الاستعارة:

تكشف الرؤى السابقة عن وجود وجه معنوي محتمل لبعض الاستعارات التي رفضها النقاد، وأن هناك معنى كان أبو تمام يتجه إليه وراء استعاراته، وأما المآخذ التي قدّمها النقاد حول المعنى التمامي في استعاراته فقد كانت وليدة للاتجاه الثقافي الذي يدين به هؤلاء، وقد فسَّر الدكتور شوقي ضيف أن القبح الذي يوجهه الآمدي إليه لا يتصل بالجماليات الفنية، وإنما هو عائد إلى مذهبه الجديد فقط[٤]، وهو ما يؤكد لنا أنّ جزءاً من النقد الموجّه إلى الاستعارة لم يكن ينظر في الجرعة الجمالية ولكنه كان يدين بثقافته ويلتزم توجيهاتها، ولا يرى ضيراً أن يُحاكم الشاعر حتى في خياله ومجازاته إلى منهج القدامى، ومع ذلك فلا أظن مواقف النقاد - ومنهم الآمدي - تدعونا إلى القول : " إن الآمدي، أيا ما كان رأي الأقدمين والمحدثين فيه، كان مقصراً غاية التقصير عن إدراك روح الشعر وحقيقته وغايته وإبداعيته التي

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ١٦٦، ٢ / ٣٤٤.
(٢) المرجع السابق: ٣ / ٣٥٤.
(٣) منهاج البلغاء: ٣٦٤.
(٤) انظر: الفن ومذاهبه: ٢٣٨.

تتجاوز العبارات النثرية والالتواءات التي يقتضيها الفهم والتفاهم بين الأحياء[١] "، لأنّ البصيرة النقدية تجعلنا نلمح الاختلاف بين ثقافات النقاد و لا تدعونا إلى اتهامهم بالضعف أو التقصير، بدليل أنّ الآمدي - مثلاً - وجدناه يقبل الاستعارة في (ماء الملام)، ووجدناه حين يقبل جماليات أبي تمام فإنه يخدمها بالتعليل والتحليل أكثر من خدمة مناصريه .

وإنّ التأمل العام في أحكام النقاد ومؤاخذاتهم للمعنى في هذا البيت ليُفضي إلى الاعتقاد بأنَّ مناهج النقاد وثقافتهم هي التي تُحرك مواقفهم النقدية، وكلا الفريقين المناصر والمؤاخذ، يريد المحافظة على الشعر وطريقته الأسلم، وإذا كان الشاعر يتخذ هذا المنهج لنقل معانيه ويراه الأقوم ؛ فإنّ الناقد يؤاخذه ويراه قد انحرف عن هذا النهج أو خرج عن طريقة الشعر كما يرى الجرجاني[٢]، ولم تكن الاستعارة فيما مضى الحضورَ الوحيد لمؤاخذاته في البعد بين أطرافها ؛ بل إن استنكارهم واسع لذلك، وقد كان طلبهم قوياً للقرب والمناسبة بين المعاني، وأن تكون الألفاظ لائقة بمعانيها، وهو وفاء منهم للذائقة النقدية التي رُبُّوا في أحضانها، ولذلك كان الموقف من استعارات أبي تمام ومعانيه فيها موقفاً عاماً منها وليس موقفاً جزئياً أمام بعضها، أو مثالاً شارداً يعالجونه ويُشيرون إلى إخفاقه وينتهون، ولذا نجد في نص الآمدي[٣] جهداً يرقى لأن يكون حصراً لاستعاراته التي عابوها عليه، وكانت حجتهم في ذلك كله : البعد الذي لم يستسيغوه بين حقائق الأشياء وبين ما تُجسده هذه الاستعارات، على الرغم من إقرارهم بالمذهب الذي يذهبه أبو تمام وما ينشط إليه من استقصاء المعاني والإغراق في طلبها، ولئن لم يكن منطقياً أن نطالب النقاد بالخضوع لمذهب أبي تمام كما يطالب بذلك الدكتور شوقي ضيف[٤]، فإني أحسب أنه من الواجب أن نطالبهم باستصحاب الفارق بين منهج أبي تمام الاستعاري ومناهجهم النظرية، ومن خلال ذلك عليهم التواؤم معه، وذلك بتأمله والبحث في جمالياته.

ولقد كان أبو تمام في أبياته هذه وفي غيرها مغرماً بالتشخيص الذي يُلقي فيه

---

(١) أبو تمام فنه ونفسيته : ٨١.

(٢) انظر : الوساطة : ٤٣٣.

(٣) انظر : الموازنة : ١/ ٢٦٥.

(٤) انظر : الفن ومذاهبه : ٢٣٥.

صفات الأحياء على الجمادات ويمنح الصفات الحسية للمعاني الذهنية المجردة، ولم يكن هذا المنهج مقبولاً بإطلاقه، بالإضافة إلى أنه يقدم تشخيصاته السابقة في نص الآمدي من خلال نموذج الاستعارة المكنية[١]، وهي التي لم تصادفْ قبولاً عاماً وذلك لعدم خضوعها التام لشروط عمود الشعر العربي، واللافت هنا أنَّ ممن رفض هذا النوع من الاستعارة: الآمدي، وهو الذي قبل الاستعارة الأكثر جدلاً في معاني أبي تمام وهي: (لا تسقني ماء الملام)، وما ذاك إلا أنه لم يجد فيها خروجاً على عمود الشعر، وذلك للقرب الذي تصوره بين أطرافها، ولكنه الآن يواجه الاستعارة المكنية التي تتخفف من الصلات الظاهرة، وتعتمد على الصلة العميقة والخفية، وتعتمد على ما يجتهد المبدع في تلمس مظاهر الاتفاق العميقة بين الأطراف، وهو ما يتعارض مع تأصيله أن تكون " حدود الاستعارة معلومة[٢] "، فالاستعارة على يد أبي تمام بدأت بالتحول إلى مسار آخر غير الذي كانت عليه قبله، وكان المنتمون إلى تلك الثقافة يقفون بالمرصاد ضد هذا التحول.

واللافت أننا نجد أنَّ الذائقة النقدية التي جاءت بعد أبي تمام بدأت تـألف ما جاء به أبو تمام في كثير من استعاراته، فقد كان ناقدوه مقرِّين بأنه مع إفراطه في الاستعارة، وأن أبا تمام استرسل فيه، "ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده[٣]"، وجاء تيار يرى أن خير الاستعارة ما بعد[٤]، ووجدنا عبدالقاهر يُفضل الاستعارة المكنية - و إنْ لم يُسمّها - على غيرها لحاجتها إلى الفكر والروية[٥]، بل إن الميل النقدي الحديث يرى في أبي تمام استجابة للذوق

---

(١) هي: أن تذكر المشبه، ويحذف المشبه به مرموزاً له ببعض لوازمه (انظر: مفتاح العلوم: ٤٨٧)، ومن أمثلتها في شعر أبي تمام:

فـضـربـتَ الـشـتـاء فـي أخـدَعَـيـهِ ضربَةً غادرتهُ عوداً رَكوبا (الديوان: ١/ ١٦٦)

لـدى مـلـكٍ مـن أيـكـة الـجـود لـم يـزَل على كبد المعروف من فعلِهِ بَردُ (الديوان: ٢/ ٨٧)

أنـزلـتـهُ الأيـام عـن ظـهـرهـا مـن بعد إثبات رجلِهِ في الركاب (الديوان: ٤/ ٤٦)

(٢) الموازنة: ١ / ٢٧٦.

(٣) الوساطة: ٤٢٩، بتصرف.

(٤) انظر: العمدة: ١ / ٢٧٠.

(٥) انظر: دلائل الإعجاز: ٤٣٤ ـ ٤٣٩.

الجديد، ولذا فهو يدور حيث تدور الاستعارة[١]، ويؤمن بالقدرة الكبيرة والطاقة الدلالية الثرية التي تمتاز بها، وذلك عائد للتفاعل المعنوي الذي تنطوي عليه، والإيجاز العميق للمعاني فيها، وأنها ليست قائمة على نقل اللفظة فقط، وإنما حاملة للادّعاء الذي يتكفل بتوسيع الدلالة، وإذا كان مفهوم عمود الشعر عند الآمدي - مثلاً - هو المانع من قبول استعارات أبي تمام، واتهامه بالإغراب المعنوي فيها ؛ فإنَّ الدكتور إحسان عباس يذكر أنَّ هذا قانون متعسف، لأنه يفترض بنا اللجوء إلى قاعدة لا يمكن تحديد أُطرها، ويتساءل : " لماذا يعمد الآمدي نفسه كلما رأى أثراً قديماً مشبهاً لطريقة أبي تمام إلى الاعتذار عنه وعدّه من النادر أو الشاذ؟ أليس هذا النادر صادراً عن عربي تقبّله ذوقه وأقرّه خياله - وهو خيال عربي - ولم نسمع أنه طواه استهجاناً ![٢] "، وهو ما يؤكد أن طائفة من الموقف النقدي من معاني أبي تمام لم يكن متكئاً على الذوق والإبداع بقدر اتكائه على الثقافة .

## ➢ الكثرة والغرابة :

وفي تأملنا للمباحث المخصصة لدرس استعارة أبي تمام فإننا نجد بعضها يخلط من البداية بين الكثرة والإبداع، ومن الواضح أنَّه لا يلزم من الكثرة أن تكون الاستعارة ضعيفة، بل الأَوْلى أن ينصرف التركيز النقدي إلى درس الجودة والرداءة وليس التقاط استعارات متعددة تنتمي إلى قصائد مختلفة ووسْمها جميعاً جميعاً بالقبح[٣]، وقد وجد منْ حاول أن يتخذ منهجاً علمياً في بعض رؤاه كأن يُشير إلى وجود الرديء والجيد[٤]، أو القديم والحديث[٥]، وإنْ كان الافتقار ما زال قائما عند القدامى إلى الدرس المتخصص، والفحص التطبيقي، وقد كان الاكتفاء بالتقليل من قيمة المعنى في استعاراته، وأنه لا طائل وراءها[٦]، دافعاً لأنْ يُستهان باستعاراته، وأن تُرمى

---

(١) انظر: أبوتمام وقضية التجديد: ١٤٢، ١٩٥، الصورة الفنية: ٢٤٧، الإبداع الشعري وكسر المعيار: ٤٨ . ٤٩.

(٢) تاريخ النقد الأدبي: ١٦٧.

(٣) انظر: الموازنة: ١ / ٢٦١، كتاب الصناعتين: ٣٠٣.

(٤) انظر: سر الفصاحة: ١١٠.

(٥) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ١٧٦ . ١٧٧.

(٦) انظر: العمدة: ١ / ٢٧٣.

جميعاً بالقبح، وهو ما " أصاب الطريقة الشعرية نفسها، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق، فإن نقد الآمدي وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدة في الاستعارة، وتقبل ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صورة جديدة[١] "، فكانت هذه المآخذ التي تتكئ على ضرورة قرب الأطراف ومن ثم ترفض استعارات أبي تمام وتقبّحها مآخذاً تُسهم في تكرار المعاني والمواضعات الجمالية، ولا تتيح للشاعر أن يورد معانيه الجديدة، أو أن يخلق معانيه من خلال الطرق المختلفة في الدلالة عليه.

وقد كانت غرابة المعنى وغموضه في استعارات أبي تمام عاملاً مقلقاً للنقاد، وهو الذي يقف سبباً مهماً في نفور بعضهم منها، وهو مقياس لا يقف كثيراً أمام المساءلة النقدية إذ إن للغموض أسباباً تتصل بثقافة الناقد نفسه وقدرته على قراءة النص، كما " أنَّ ظهور الاستعارة وخفاءها، أو قربها وبعدها، ينبغي ألا يُتخذ مقياساً للجودة والرداءة[٢] "، أي إنّ هذه المعايير والمقاييس خاضعة لشروط تتجاوز العلمية إلى الثقافية، وتُصبح عُرضة للتحول والتغيير وفقاً لثقافة الناقد وبيئته وزمانه، وهو ما يجعلها لا تمتلك القيمة العلمية المطلقة، فلا ينبغي أن تُتخذ مقياساً حرفياً للجودة والرداءة، ومناداة البلاغيين بالمناسبة بين المستعار منه والمستعار له لن

(١) تاريخ النقد الأدبي: ١٧٠، وانظر: الخصومة بين القديم والجديد: ٢٨٨ . ٢٨٩، ويقول: د.يوسف بكار: " ليس من شك في أن هذا المفهوم للاستعارة، الذي أضحى قاعدة من قواعد عمود الشعر قد ضيق على الشعراء إطار الصورة الشعرية البيانية وحددها، لوقوفه عند مبدأ (اللياقة) و (الملاءمة المعنوية) و (القرب من الحقيقة) " انظر: قضايا في النقد والشعر: ٢٨.

(٢) الصورة البلاغية في شعر أبي تمام، عبد العزيز بن عبد الرحمن الشعلان، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع ١، رجب ١٤٠٩هـ، ص ٢٤٧، ويقول د. النعمان القاضي: فغرض الاستعارة " في رأي الآمدي وأضرابه غرض تعليمي بحت يقرب ويشبه بقصد الإعانة على الفهم ليس غير، وهو غرض يختلف تماماً عما هدف إليه أبو تمام من تخليص التراكيب من الألفة والاعتياد وإعادة تركيبها بصورة جديدة وخاصة ودالة في نفس الوقت على ما يريده، بقطع النظر عما إذا كان ذلك مألوفاً أو غير مألوف " انظر: مجلة كلية الآداب جامعة الملك سعود، (جدل أبي تمام في الشعر)، م ٢، السنة الثانية، ١٣٩١هـ، ص ١٤٧.

تتجاوز القبول النفسي، والاطمئنان الذوقي[١]، بمعنى أنها مناسبة نسبية لا نستطيع أن نضع اليد على قانون أو منهج يضمُّ خيوطها، ويحصرها في تعريف محدد، ومن هنا تتعدد الاجتهادات في تفسير الاستعارة وأخيراً في قبولها ؛ ولذا فإنَّ ورود استعارات شعرية قديمة لم تكن لتشفع لأبي تمام، على الرغم من صدورها من العرب القدامى الذي قالوها وفق أذواقهم وخيالاتهم، وكان الآمدي يصفها بأنها يسيرة ونادرة ومتفرقة[٢]، وأن اعتماد أبي تمام عليها نوع من الاغترار[٣]، وينسى الآمدي أنه نفسه قد قام بجمع المتفرق من استعارات أبي تمام وحشرها في باب من أبواب موازنته، ومن ثم حاكمها وقبَّحها[٤]، وحين يقوم واحد من أنصار أبي تمام للحِجاج عنه وإظهار الاستعارات التراثية المماثلة لمنهجه، فإن معارضيه يكتفون بالسكوت والصمت[٥].

يقال أخيراً : إن أبا تمام في استعاراته قد التزم مذهباً جديداً، وإذا كانت الاستعارة من سنن العرب[٦]، فإنَّ أبا تمام التقط خيطاً تراثياً في الاستعارة وتخصص فيه، وهو: البعد بين أطرافها والإغراب في تخيُّلها، وقد رأى أن ظروف ثقافته وعصره وتجديده تدفعه إلى تقديم معانيه من خلال هذه الطريقة وهذا المنهج، وقد حضرت الإشارة إلى صنيع أبي تمام هذا في المدونة النقدية وذلك على يد أبي العلاء المعري الذي تعامل مع أبي تمام باعتباره من المتخصصين في هذا النهج الاستعاري[٧]، و على الناقد أن يقرأ جمالياته، وتعد هذه الإشارة خطوة مهمة، لم تفتقر إلا إلى توظيفها في الدرس النقدي التطبيقي.

❁❁❁❁❁

---

(١) انظر الحديث عن ذلك في: أسرار البلاغة: ٢٤٩ـ٢٥٠، قضية عمود الشعر: ٢٣٠ ـ ٢٣١، التجربة الجمالية عند المتنبي: ٣٩٥.
(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٢٧٢.
(٣) انظر: المرجع السابق: ١ / ٢٥٩، كتاب الصناعتين: ٣٠٣.
(٤) انظر: الموازنة: ١ / ٢٦١ ـ ٢٦٥.
(٥) انظر: أخبار أبي تمام: ٢٤٧ ـ ٢٤٨.
(٦) انظر: المزهر: ١ / ٣٣١.
(٧) انظر: النظام: ١/ ٢٧٠، ٢ / ١١٨، ٥ / ١٥٩.

تعد الاستعارة والبديع من أهم المحطات البلاغية التي جرت فيها الخصومة النقدية حول معاني أبي تمام في شعره، وقد وردت طائفة من المؤاخذات على المعنى في بعض الفنون البلاغية الأخرى[١]، ولكنها لم تُشكل ظاهرة تماثل ما تم طرحه في الاستعارة والبديع، وحين نتتبّع ظاهرة البلاغة في شعر أبي تمام ونجتهد في البحث عن التفسير الموضوعي لها، فإنه لا يصحّ نسبة الكثرة أو الغموض في معانيه البلاغية أو البصمة البلاغية الخاصة في شعره إلى صغر السن و حداثة التجربة[٢]، أو قلة التجربة وسطحية الثقافة[٣]، وذلك لأنها سمة أسلوبية لجأ إليها بوعي، وهو الذي يقول عنه أبو العلاء المعري : إنه تبع في أول أمره " مذاهب الشعراء المتقدمين، ثمّ اختار مذهبين من مذاهب الشعراء، وهما : التجنيس والاستعارة، فأخذ منهما بحظ جزيل[٤] "، فلم يكن اتجاهه البلاغي وليد نزوة سِنِّية، أو بساطة ثقافية، وإنما كان نتيجة اختيار، وهو مآل وصل إليه بعد درس وفحص لمناهج سابقيه.

ومهم أن يقال هنا : إنّ أبا تمام في شعره يتخذ منهجاً بلاغياً يعي مفرداته جيداً، ولأجل ذلك فإنه دخل في الخصومة النقدية حوله، فوجدناه يُحاجج ناقديه حول (ماء الملام)، ورأيناه يصف قصيدته دائماً، حتى قال ابن رشيق : إنه كان أوصف الناس لقصيده[٥]، وهو ما يؤكد أنه يجترح ويبتكر اختياراته البلاغية لأداء معانيه عن وعي كبير، ومع ذلك يظل طامحاً للجديد وللغريب وللأكثر بكارة ودهشة، وذلك من مبدأ رئيس عنده، يصفه فيقول :

ويُسيء بالإحسان ظنّاً لا كمن ... هو بابنه وبشعره مفتونُ[٦]

(١) انظر - مثلاً -: كتاب الصناعتين: ٣٥٦، ٣٨٤، الموازنة: ١ / ٢٤٢، المثل السائر: ١ / ٤٢٤، الاستدراك: ٤٧، الطراز ١/ ٣٠٠، النظام: ٢/ ١١٤.

(٢) انظر: أبو تمام في مصر: ١٢٥.

(٣) انظر: بديع التراكيب: ١٤١، ويخالفه بل يتضاد معه د.محمد أبوعلي حين يفسّر أخطاء أبي تمام في البديع بأنها عائدة إلى سعة ثقافته وكثرة معارفه وتعدد منازعه الفنية. انظر: (أبو تمام بين أشعاره وحماسته: ٥٠١).

(٤) النظام: ٥ / ١٥٩.

(٥) انظر: العمدة: ١ / ٢٠١.

(٦) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٣١.

وقد حرص أبو تمام في مطاوي قصائده على الإتيان بالمعاني الغريبة وذلك من خلال ركوب المركب البلاغي من بديع واستعارة وغيرهما، مما يرفع مستوى الإرادة عنده إلى سقفها الأعلى، فهو القائل :

إنسيَّة وحشية كثُرت بِها حركات أهل الأرض وهي سَكونُ
أمّا المعاني فهي أبكارٌ إذا نُصَّت ولكِنَّ القوافي عونُ[1]

فقصائده " غريبة، إذا وردت على الأسماع كثر العجب منها، لما يرد فيها من حسن اللفظ والمعنى[2] "، وهي أشياء تُفسر هذه السمة الأسلوبية المطردة في شعره، وهو ما سماه بعض القدامى إسرافاً أو إفراطاً أو كثرة، على حين أنّ ذلك يأتي وفق تخطيط شعري وتأهيل ثقافي ذي مستوى مرتفع جداً، يحاول من خلاله إحداث نوع من التجديد يباين النوع المعهود عند القدامى.

ومن اللطائف في تأمل منهج أبي تمام في وصف قصيدته، أنّ شعره بشكل عام يتّسم بالعفة عند الحديث عن المرأة المحبوبة، فلا فحش ولا ألفاظ جنسية فاقعة الدلالة، ولكنه عند الحديث عن القصيدة، فإنه يمنحها صفات الأنثى وحينها يستخدم مصطلحات تنتمي إلى لحظات الاتصال الحميمي مع المرأة ؛ وهي تنقل عمق معاناته، وإن كان فيها ما قد يصطدم مع بعض الرؤى المتحفظة، كقوله :

والشعر فرجٌ ليست خَصيصَتُهُ طول الليالي إلّا لِمُفتَرِعِه[3]

وهو تصوير يكشف عن حال عشْقِية وحميمة يُقيمها أبو تمام مع قصيدته، وأنه في اجتراحه وابتكاره للمعنى، وذلك من خلال التراكيب والأساليب البلاغية الجديدة، يجتهد في اكتشاف الجديد والذي لم يسبق لأحد اكتشافه، وهو في اللحظة ذاتها يوحي للمتلقي بأنَّ الجهد الذي يبذله، والمشقة التي يقوم بها، هي التي تؤهله للوصول إلى المعنى، لأنَّ المعنى له خاصية وسر لا يبوح به إلا لمدمني القرع والمصاولة، وهو ما يكشف سرَّ العدول والتغير البلاغي الذي يصطنعه أبو تمام في

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٢٩. ٣٣٠.
(٢) المرجع السابق: ٣ / ٣٢٩.
(٣) المرجع السابق: ٢ / ٣٥٠، ويشير د.عبدالله الطيب إلى أنَّ تعبير أبي تمام بالبكر يعني به القصيدة دائما انظر: التماسة عزاء: ٧٢.

شعره، فهذا العدول مفردة مهمة من مفردات منهجه الشعري، ولا يمكن فهم معانيه وقبولها إلا بالاقتناع بذلك، وهو ما ألمح إليه بعض النقاد حين رأوا أنه يريد أن يكون أمة وحده[١]، فالمعنى الشعري عند أبي تمام متصل بفكرة المكابدة والمعاناة، و هو صادر من الذائقة ومن العقل، أو هو من الفكر والفن على حد سواء، ولذا فقد وجدنا المرزوقي يجتهد في بيان منهج العملية التصويرية عند أبي تمام وأنه لا تقنعه العبارة المباشرة، أو الإشارة العابرة، وإنما لا بد من التصوير بما ينقل المعنى المجرد إلى العيان[٢]، فالتصوير هو وسيلته المثلى لنقل معانيه، وهو حين يبدع في تراكيبه فإنه يجتهد في القبض على المعنى وتقديمه بالصورة الأقوى، وذلك لأنَّ الشعر في جوهره ضرب من التصوير، ولعل هذا هو ما يُريده الناقد البصير في تأكيده على أنَّ " الفضيلة في إبراز المعاني في اللباس المجازي[٣] "، فاقتدار الشاعر منوط بهذه الكيفية وهذه الصنعة الشعرية، ولقد سما أبو تمام في طريقه هذا حتى وُجد من يرى أنّ أبا تمام لا يتكلم إلا بالصور[٤]، فكل هذه الوسائل والآليات الشعرية عند أبي تمام تعد أسساً لمنهجه الشعري، ووفقها يجب أن تتم محاكمته، وهو ما يرفع مستوى المغامرة النقدية التي يجب أن تنهض لمتابعة معاني أبي تمام.



(١) انظر: النظام: ٥ / ٢٧٦.
(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٢٣، بتصرف.
(٣) الاستدراك: ٩٠ . ٩١.
(٤) الرؤوس: ١٢٢.


المبحث الثالث
المآخذ الدلالية

# المبحث الثالث

## المآخذ الدلالية

يُمثل المعنى في شعر أبي تمام هدفاً كبيراً لا يتنازل عنه مطلقاً، وهو في سبيل أهدافه يستهين بالمعوقات التي تعترضه، وإذا كان منهج أبي تمام مع معانيه شأناً متميزاً أنتج طريقة خاصة للتعامل معها ؛ فإن النقاد أيضاً قد قاموا بالدخول إلى شعر أبي تمام من كوّة معانيه وسجّلوا ملاحظاتهم ومآخذهم حولها.

وفاتحة القول في تتبع المآخذ الدلالية حول أبي تمام هو أن نُجيل النظر في احتشاده للمعنى في شعره، حتى وجدنا الإشارة النقدية إلى ذلك، وأنه " يعمل المعاني ويستنبطها[١] " ، فلم يكن شأنه منصرفاً إلى ألفاظه فحسب على الرغم من التوقير النقدي له بصفته من شعراء الصنعة، ولكنه كان منصرفاً إلى معانيه أيضاً، ولذا وجدناه يشيد بالمعنى في شعره فيقول :

وجديدة المعنى إذا معنى الَّتي تشقى بها الأسماع كان لبيسا[٢]

ويقول: إليك بعثت أبكار المعاني يليها سائقٌ عَجِلٌ وحادي[٣]

ويقول: عِنَبِيَّةٌ ذهبِيَّةٌ سبكت لها ذهبَ المعاني صاغةُ الشعراء[٤]

وهي أبيات يشيد أبو تمام فيها بالجدة في معانيه، وأن هناك معنى مشاعاً لا فخر للشاعر أن يُكرره، وإنما الشأن في سمو المعنى وجدته، وأن يلتقط الشاعر معانيه من الركام المكرور، ويعيد روح الحياة في مواته.

والدراسة التي تنصرف إلى آراء النقاد في معانيه ودلالاته متشعبة إلى عددٍ من الحقول، وسوف تتم معالجتها وفق ما يلي من الشعب :

---

(١) أخبار أبي تمام: ١١٨.

(٢) ديوان أبي تمام: : ٢ / ٢٧٣، واللبيس هو الخلِق (أساس البلاغة مادة لبس).

(٣) المرجع السابق: ١ / ٣٨٠.

(٤) المرجع السابق: ١ / ٢٩، ويقول التبريزي: أي عنبية الأصل وذهبية اللون.

أ / الوضوح والغموض :

ب / السرقة :

ج / عدم إصابة المعنى :

د / ابتذال المعنى :

هـ / العمق و استقصاء المعنى :

و / التناقض :

ز / الإحالة :

وسيقوم الباحث بمعالجة كل مطلب على حدة، كاشفاً عن أمثلته في نصوص أبي تمام، وطرائق النقاد في معالجة مسائله.

### أ / الوضوح والغموض:

نشأت صلة عميقة بين قيمة الشعر من جهة وبين معانيه من جهة أخرى، وصار معيار وضوح المعاني وغموضها موضع خصومة بين الفرقاء في هذا التخصص، حتى صرنا أمام تيارين كبيرين هما :

### ۞ تيار الوضوح:

وهو تيار استمد عنايته بالوضوح من الوظيفة والغاية التي يُسبغها التراث على الشعر، وأنه ديوان للعرب قد ولد ليحفظ مآثرهم، ومن هنا وجب على هذا الديوان أن يمتاز بوضوح الرسالة التي يُكنّها.

وما سبق دالٌ عند هؤلاء على أنَّ الوضوح قد ارتبط منذ القدم بالشعر، وجاءت النصوص دالة على ضرورة وضوح المعنى، حتى وجدنا بشر بن المعتمر يرفض التوعر لأنه يفضي إلى تعقيد المعاني واستهلاكها[1]، ويؤيده الجاحظ بأنَّه على قدر وضوح الدلالة يكون إظهار المعنى، " وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع[2] "، ويجيء ثعلب ليؤكد على أن أفضل الشعر

(١) انظر: سر الفصاحة: ١٦٤.

(٢) البيان والتبيين: ١/ ٧٥.

ما فهم[١].

وهي نصوص تتعاضد مع غيرها[٢] في التأكيد على أن قيمة الشعر متلخصة عند هذه الفئة في وضوحه، وأن يكون على مقربة من المتلقي، وأنَّ الثمرة من الشعر منوطة بفهمه، ولا جدوى بعد ذلك من النص المغلق، ومهم أن يقال هنا: إنَّ الوضوح عند هؤلاء ليس مرادفاً للابتذال أو السطحية، بل إنه يُعنى في بعض تجلياته بالعمق وثراء النص، أي إنه مباين للضعف والرداءة، وقد امتدّ هذا التيار حتى وجدنا واحداً من مناصري الوضوح كأبي هلال يجتهد في تفسير الانصراف الذي يوجد عند بعضهم إلى الشعر الغامض، بأنَّ مردَّه إلى الجهل، فـ " قد غلب الجهل على قومٍ فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد[٣] "، فهؤلاء بنظره قدْ وقعوا في أسْر الغموض، وظنوا أن عدم الفهم دالٌ على العمق أو الجودة، على حين أنَّ الواجب أن تكون الجودة متصلة بالأداء الوظيفي الذي تؤديه اللغة الشعرية.

**۞ تيار الغموض:**

جاءت النصوص المتعددة التي يمكن أن يجدها بعض النقاد متضادة مع التيار الأول، فهي تُعلي من جانب الغموض والمجهول الذي يكون كالخبيئة في الشعر، فأفخر الشعر ما غمض - كما يقول أبو إسحاق الصابئ -[٤]، وقد جاء عبدالقاهر ليكون من أكثر المؤصلين لذلك الاتجاه حيث يُفضل المعنى الذي يحتاج إلى مزيدٍ من إنعام النظر والتأمل، وكأنَّ الشعر قد أصبح مضاداً لاستهلاك المعنى ومباشرته، " وما شرُفت صنعةٌ، ولا ذُكر بالفضيلة عملٌ، إلا لأنهما يحتاجان من دِقّة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما[٥] "، أي إنَّ الحاجة التي يتطلبها النص من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر هي التي تمنحه الشرف والفضيلة.

---

(١) انظر: قواعد الشعر: ٥٠.

(٢) انظر: الشعر والشعراء: ١ / ١٦٦، عيار الشعر: ١٩٩، الوساطة: ٤١٣، ٤١٥.

(٣) كتاب الصناعتين: ٦٠.

(٤) رسالتان من التراث النقدي: ١٢١.

(٥) أسرار البلاغة: ١٤٨، وانظر عناية الجرجاني بالمعنى الفكري في (الشعرية العربية: ٥٠، ٥٤).

وهي نصوص تتعاضد مع غيرها[١] لتصبّ في ميزة الغموض، ولتوحي بأن النص الثري وذا القيمة الأعلى هو النص الغامض الذي لا يدنو من يد سامعه بسهولة.

وواضح أن تأصيل القول في مواقف الفريقين يحتاج إلى إطالة ليس موضعها هنا، ولكنَّ السؤال الذي ينبع من هذين التيارين، هو : أي الموقفين أصوب ؟ وما وجه التعارض بينهما ؟ وهو الذي تجب الإشارة الموجزة إلى بيانه والإجابة عنه، لأن الآراء قد تتداخل ويكتسب القول في الوضوح والغموض نوعاً من الغموض التنظيري.

نلحظ أن الذين أعلوا من قيمة الوضوح تبعاً لوظيفة الشعر كانوا قائمين ومنطلقين من انتمائهم العربي والديني، ومن التأكيد على ضرورة الإيصال، وأن تُصبح اللغة وسيلة لإيصال المعنى، لا أن تكون قبراً يوارى فيه المعنى ولا يصل إلى مريديه، وهو ما يتفق معهم فيه أصحاب التيار الغامض، أي إنّ طائفة من المنادين بقيمة الغموض كعبدالقاهر كانوا من المناصرين للمعنى ولم يكونوا رافضين له مطلقاً، فعبدالقاهر - وهو الذي يقول بتأييد الغموض الثري - يرى أنّ النص الضعيف هو الذي يؤرّقك ولا يورق لك[٢]، أي إنك تُعطيه من الجهد ولا يُعطيك من النفع والفائدة، فالغموض الذي يتغياه عبدالقاهر وأمثاله هو الغموض الشفاف الذي يُغري المستمع والقارئ بالمتابعة، وليس الغموض المغلق، أو الإيماء المشكل والحكايات الغلقة كما هي عبارة ابن طباطبا[٣]، فليس الغموض هدفاً بذاته، وإنما هو سقف فني يتآخى مع ضرورة وجود المفاتيح الكافية للدخول إلى فضاء النص ومعانيه.

وقد كانت آراء الفريقين باباً للجدل بينهما، فجاء ابن الأثير لينقض قول أبي إسحاق الصابئ السالف[٤]، وقام ابن أبي الحديد، ليشرح ما استغلق على ابن الأثير، وليكشف أن مفهوم الغموض الذي تردد أمامه ابن الأثير وتوجس منه هو الذي أوقعه في الرد على أبي إسحاق، وإلا فإن مقولة أبي إسحاق صائبة، لأنه طبيعة الشعر قائمة على الإيجاز والتكثيف، ولكثرة المعاني " احتيج بالضرورة إلى أن يكون

(١) إعجاز القرآن: ١١٤،(معالجة المعنى في التراث)،د. خالد الجبر، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ٩٠، السنة ٢٣، ص ١١٧.
(٢) أسرار البلاغة: ١٤٢.
(٣) انظر: عيار الشعر: ١٩٩.
(٤) انظر: المثل السائر: ٣ / ٣٣٩ . ٣٤٠.

الشعر يتضمن ضروباً من الإشارة، وأنواعاً من الإيماءات والتنبيهات، فكان فيه غموض[١] "، ولذلك وجدنا ابن الأثير يُخاطب صديقاً لا يحفظ شيئاً من غزل أبي تمام والمتنبي، فسأله عن هذا فقال: " أنا أريد شعراً لا يخرج من فمي إلا وقد فهمت معناه ؛ وأما غزل أبي تمام والمتنبي، فإن معانيه دقيقة أحتاج إلى أن أفكر فيها[٢] "، فالغموض هنا فني، يتصل بطبيعة الشعر، وليس مقصود هؤلاء أن يتحول الشعر إلى نوع من الإلغاز، وأن يكون كأشكال الهندسيين والمناطقة، بل إن الأمر يتجه إلى امتلائه بالمعنى، وتضمنه للحِكَم والمعاني الجديدة، وهو ما يستدعيه الفن، أو هو " الستر الشفاف الذي ينسجه عمق في الفكرة، أو طرافة في المعنى، أو ابتكار في الصور، أو رموز خلابة، وإيثار للإيحاء على التصريح[٣] ".

فنحن، بحسب الظاهر، أمام منهجين ولكن خطوطهما الأصيلة لا تكاد تختلف ؛ منهج يُعلي من الوضوح، وآخر يُعلي من الغموض، وتتفق المناهج النقدية " على كون الصورة تؤدي عملها عن طريق توصيل المعنى، وإن اختلفت هذه المناهج في أنَّ بعضها يرى التوصيل مباشراً بسيطاً تقريرياً بينما يراه بعضها الآخر إيحائياً غير مباشر[٤] "، فأصحاب الوضوح لا يُلغون قيمة التحدي التي يختزنها النص، وأنّ المعنى يجب أن يكون في حِرز من الفهوم المتسرعة ومن الابتذال والتسطح، كما أنّ أصحاب الغموض لا يُلغون قيمة التواصل وأهمية القيام بوظيفة الأدب، حتى رأينا الرماني، يُسند للصورة وظيفة فنية عُظمى، وهو أنْ تخرج الأغمض إلى الأوضح[٥]، فهناك من المعاني والتراكيب ما يمتاز بالغموض، ولكن الجهد البلاغي ينصرف إلى بيان هذا الغامض، وتحويله إلى أن يكون قريب التناول، وهو نوع من التراسل المعنوي بين أطراف النص ؛ فالواضح يغريك باكتشاف الغامض، والغامض يتحداك بوضوح ما يُجاوره. وقد حضر شيء من ذلك في تراثنا حين يقول أبو الحسن الأخفش المعتزلي في سياق طويل : " أنا رجل لم أضع كتبي هذه لله، وليست هي من كتب الدين . . . فأنا أضع بعضها هذا الموضع المفهوم،

(١) الفلك الدائر: ٢٨١.

(٢) الاستدراك: ٣٧.

(٣) من صيد الخاطر: ٦٣.

(٤) جدلية الخفاء والتجلي: ٢١.

(٥) انظر: العمدة: ١ / ٢٨٧.

لتدعوهم حلاوة ما فهموا إلى التماس فهم ما لم يفهموا[١]".

وقد تلقى النقاد نص أبي تمام وآمنوا بأنّ معانيه تستتر وراء حجاب اللغة، وأنّ الوصول إليها مرهون بإطالة النظر وإدامته، ولأنهم رأوا أن منهجه الشعري قائم على تغميض المعنى[٢] ؛ فإنهم اتخذوا طرائق عدة في مقاربته، ومنها : بيان منهجه، واتهام معارضيه بعدم الفهم، ومقايسته بغيره، والاتجاه إلى شرحه، وكشف ملابساته، ومحاولة تقريبه للمتلقي، وجاءت شروحهم مركّزة على المُشكل من معانيه وقصائده، " لتجعل ذلك دليلاً يهدي إلى الأغمض من باقيه، ومعيناً يُعْدِي على ألطف ما فيه[٣] "، فهو إيمان نقدي واع منهم بأن معاني أبي تمام بحاجة كغيرها من الشعر إلى البيان، ولكنها تمتاز بوجود المُشكِل مما يدعو إلى مضاعفة الجهد في الشرح والتفسير .

وها نحن أولاء نجد ابن لبّال الشريشي يُحدّثنا أنَّ ابن سراج الفقيه اللغوي لا يُقرئ في مجلسه من شعر أبي تمام إلا ثلاثة أبيات، وكان يُقرئ من شعر أبي الطيب خمسة أبيات[٤]، وذلك لحضور المعنى وامتلائه عند أبي تمام وسهولته عند أبي الطيب، مما يستدعي عمقاً في درس أبيات أبي تمام وفحصها، كما ينقل ابن الأثير عن صديق له يتحدث عن أغراض أبي تمام ومعانيه الشعرية قوله : " فإن معانيه دقيقة أحتاج إلى أن أفكر فيها[٥] "، فلم يعد نص أبي تمام مطواعاً ينزل بتؤدة بين يدي سامعه وقارئه ؛ بل إن الحكم النقدي عليه مؤجل ريثما ينتهي الفراغ من فهمه واستيعابه، ولعل قول أبي تمام واصفاً قصيدته يكشف عن ذلك، إذ يقول :

غـريـبـة تـؤنـس الآداب وحـشـتـهـا ... فـمـا تـحـلُّ عـلـى قـومٍ فـتـرتـحـلُ[٦]

فقصيدته كما يقول التبريزي : " هي وحشية المعاني فلا يُبين غموضها إلا

(١) الحيوان: ١ / ٦٤.
(٢) انظر: شرح ديوان الحماسة: ١ / ٤.
(٣) شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٣، وانظر: شرح ديوان أبي تمام للشنتمري: ١/ ١٤٢.
(٤) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٢١٥.
(٥) الاستدراك: ٣٧.
(٦) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٠.

الآداب البارعة والأفهام الثاقبة[١] "، فهذه النصوص وغيرها تصب في الاتجاه الذي يُعطي لمعنى أبي تمام قدرة على الاختفاء والاحتجاب، وأنه لا يؤخذ عفو الخاطر، بل لابد من مزاولته ومراجعته.

### أنواع الغموض:

جاءت المآخذ على غموض معاني أبي تمام على مستويين، أول، وهو الإشارة إلى الغموض والتعقيد العام في معانيه، وثان، وهو تتبع المعنى ومؤاخذته في بعض الأبيات تحديداً.

فأما المستوى الأول (الكُلي) : فهو ما نجد مثاله في إشارة القاضي الجرجاني إلى أن أبا تمام قد اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية[٢]، وأنه " لا يُعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد حظهما[٣] "، حيث يتجه الحكم النقدي إلى الرؤية العامة لقصائد أبي تمام بأنها لا تخلو من التعقيد والغموض، وهو ما يُقلل الثقة بوصول المعنى إلى متلقيه، ولعل أعلى هذه المواقف النقدية ما رأيناه من موقف أبي تمام مع عائبي قصيدته، وذلك حين قيل له : يا أبا تمام، لم تقول من الشعر ما لا يفهم؟ فقال لسائله : وأنت، لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟[٤]، ولاشك أنّ هذا الموقف يعد موقفاً قابلاً للدرس من خلال عدد من الجوانب الفكرية فيه، وهو ما يُعطي الناقد طريقاً لفهم المنهج الذي يسير وفقه أبو تمام.

ويبدو أنَّ ما يرفع سقف الاتهام الذي وُجّه إلى أبي تمام بغموض معانيه، يتلخص في أنّ هذه العبارة تصدر من علماء كبار كأبي سعيد الضرير وأبي العميثل، فكان هذا الحكم الصادر منهم وهو الذي يقضي بعدم فهم ما يقوله أبو تمام دليلاً على الغموض في معانيه، ولكننا حين نتقدم قليلاً باتجاه تحرير موضع النزاع فسوف نجد أنّ ثقافة هؤلاء العلماء هي ثقافة لغوية، وقد كان احتكامهم الشديد والواضح

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٠.
(٢) انظر: الوساطة: ١٩.
(٣) المرجع السابق: ٤١٧.
(٤) انظر: أخبار أبي تمام: ٧٢.

إلى منهج العرب وذائقتهم مسوغاً لرفضهم معاني أبي تمام واتهامهم له بالغموض وعدم فهمهم له، وإذا كان الفهم يأنس بالمألوف[١] ؛ فإنّ مألوف هؤلاء هو منهج العرب وما تواطؤوا عليه من السُنن في بلاغاتهم، وحين خرج أبو تمام عن المعتاد من ذلك؛ فإنه فارق مألوفهم، فلم يُقدم المفهوم والواضح، أو لم يقدم المعروف، كما هي بعض الروايات لهذا النص، (لم لا تقول ما يعرف؟[٢])، فكانت ثقافة هؤلاء ومرجعيتهم اللغوية هي الفاصل في تمييز المعروف والمفهوم من الغامض وغير المعروف، وليس صحيحاً أن يتجه الحكم النقدي هنا إلى اتهام ثقافة الناقد بالضعف وأنها جاءت بمستوى أقل من ثقافة الشاعر[٣]، لأننا لا نتعامل مع عامة أو مبتدئين، وإنما نحن أمام علماء كبار، هم الذين استأمنهم الأمير على سلامة اللغة وفصاحة اللسان، وليس منطقياً أن يقال : إن أبا تمام لم يُقنعهم ؟[٤] لأن في هذا نظراً إلى القضية من جهة واحدة، إذ إنه من المتفق عليه وجود تفاوت بينهم، ذلك لأنَّ أبا تمام لم يكن يسعى إلى إقناعهم، وإنما هو بصدد إثارتهم، وتوجيههم لفهم منهجه، وربما يسعى إلى غيظهم، وهو ما جعل النقاد ينظرون إليه ضمن الإجابات المسكتة الحاضرة[٥]، ومن ثَم فإن الأولى فيه أن يتجه الاستنباط إلى وجهة أخرى، وهي أن نعيد فلسفة الموقف إلى اختلاف الثقافة في النوع وليس في الدرجة، ولذا فإننا نجد الصولي يورد حواراً بين عبيدالله بن طاهر وفضل اليزيدي يستغربان ممنْ جهل مقدار أبي تمام، ويريان أنّ الجاهلين بقدره هم المعنيون بقوله :

لا يدهمنّك من دهمائهم عددٌ ... فإنَّ جلَّهمُ بل كلَّهم بقرُ[٦]

ويُكمل الحوار بقوله : " فقال لي : قد عابه جماعةٌ من الرواة للشعر، فقلت : الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميز هذا منهم القليل، فقال :

---

(١) انظر: كتاب الصناعتين: ٥٧.
(٢) انظر: أخبار أبي تمام: ٧٢.
(٣) انظر: الموقف الفكري والنقدي: ١٩١.
(٤) انظر: فن التشبيه: ٢ / ٩١.
(٥) انظر: نثر الدر: ٢ / ١٧١.
(٦) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٨٦.

هذه العلة في أمرهم[١] "، فالفارق الثقافي هو الحاضر في تأويل هذا الموقف، وعلى هذا التوجيه يتسق فهمنا لمقولة ابن الأعرابي على شعر أبي تمام: " إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل[٢] "، ومثله ما ينسبه العسكري إلى أعرابي قال معلقاً على قصيدة أبي تمام، وهي قوله:

طللَ الجميع لقد عفوتَ حميدا        وكفى على رزئي بذاك شهيدا[٣]

فيقول: " إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها، فإما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه[٤] "، فالحكم الصادر من العالم (ابن الأعرابي) ومن الرجل (الأعرابي) ينتمي إلى فكرة واحدة، وهي أن أبا تمام جاء بغير المألوف من القول، وبما لم يعتد الناس عليه، وعندها تساويا في عدم الفهم وفي الرفض، وكان القليل من قول أبي تمام ومعانيه التي شابه بها ما قاله سابقوه هو ما فهمه الأعرابي، بدليل أن العسكري يُثبت أنه يفهم هذه القصيدة لاعتياده على مثلها، وليس ذلك متيسراً للأعرابي[٥]، وهي إشارة تومئ إلى التطور المعرفي، وأنّ حركة الزمان والثقافة كفيلة بتوضيح الغامض.

ومن خلال هذا النص تولد أمامنا قضية كبيرة وجوهرية ألا وهي: " أيهبط الشاعر إلى مستوى الناس، فيعبّر عن المعاني التي ألفوها، والأفكار التي اعتادوا عليها، بالأساليب المتوارثة المعروفة، أم أن الناس ينبغي عليهم أن يرتفعوا إلى عالم الشاعر؟[٦] "، ومع اليقين باختلاف مناهج الناس وطرائقهم في تقبّل أحد من الطرفين، فإنّ منهج أبي تمام يوحي بأنه يُفضل أن يجعل من المتلقي مشاركاً وفاعلاً في إنتاج النص وفهمه، فلم يعد المتلقي عنده ذلك الصامت والمستمع، وإنما أصبح مدعواً باستمرار إلى أن يجد في النص من المقومات ما يدعوه إلى البحث والتفكير،

(١) أخبار أبي تمام: ١٠١.

(٢) الموشح: ٢٧٤.

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٠٥، وفيه يقول الخارزنجي: أي عفوك يكفي من أن أستشهد على رزئي فيك بفراق أهلك.

(٤) كتاب الصناعتين: ١١.

(٥) المرجع السابق: ١١ ـ ١٢.

(٦) قضية عمود الشعر: ١٠٥.

وكأنه يقوم بزعزعة منهج الفهم، فيستعيض عن المعاني الجاهزة الرتيبة السهلة بالمعاني الفكرية، وينتقل بالمتلقي إلى البحث عن المعاني القابلة للجدل والاختصام حولها، وكأن أبا تمام يضع مذهباً ومنهجاً لفهم هذا المذهب، وملحوظٌ أن أبا تمام في موقفه مع العالِمَيْن لم يشغل نفسه بالدفاع عن نصه وأنه يمتاز بالوضوح، ولم يُقدم إجابات تُخرجه من عبء هذا السؤال، بل إنه لم ينف عن نفسه صفة الغموض، ولكنه ينتقل سريعاً إلى إلقاء التبعة على المتلقي الذي يجب أن يكون مستعداً للصعود الثقافي وللتواؤم مع النص الشعري ومعانيه، وكأنّ أبا تمام إبّان ذلك يرفض أن يكون في المعنى من الوضوح ما يستغني معه المتلقي عن بذل الجهد الفكري والثقافي لفهمه، وعلى المتلقي، إذن، ألا ينتظر المعنى المألوف المعروف، لأنَّ الشاعر معنيٌّ الآن بكسر أفق التوقع الذي يختزنه المتلقي، ولن يكون الشعرُ - حينها - إلا المفاجأة بالجديد والغامض من المعاني الذي يتحرك معه المتلقي ولايظل صامتاً، فعلاقة الشاعر بنصه متينة، والواجب بعد ذاك تمتين علاقة المتلقي بالنص.

ومن خلال ما سبق نستطيع القول : إن أبا تمام في هذا الغموض الذي يمتلئ به نصه، لم يكن ملغياً لضرورة التواصل، وأهمية إيصال المعنى الذي هو بصدده، وإنما كان يشعر أنّ مهارته في الصنعة، واهتمامه ببلوغ شأو الشعر، وأنفته من الرعي في حمى الآخرين، كل هذه أسباب تدعوه إلى أن يجعل معانيه بحاجة إلى القرع والاستئذان لملاقاتها، فهي " محتجبة في غموض الصِّيان، لدى الامتهان تعطيك مرادك إن رفقت بها، وتمنعك جانبها إنْ عنفت معها[١] "، فكان حجابها سبباً في حاجتها إلا مداومة القرع، والمعنى الذي يوصله أبو تمام هو الناتج من خلال الصور وملكة الخيال، وليس من الدلالة التقريرية والمباشرة للألفاظ.

وأما المستوى الثاني (الجزئي) : فهو ما نراه في الوقوف عند بعض الأبيات تحديداً، أي إنها نظرات جزئية فقط، ومنها قوله :

جهميَّة الأوصاف إلّا أنهم قد لقَّبوها جوهر الأشياء[٢]

وقد حاور النقاد هذا المعنى متفقين جميعاً على الإشارة إلى الغموض فيه،

---

(١) شرح ديوان الحماسة: ١ / ٧ - ٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٠.

ويمتدُّ العسكري ليجعل منه معنى مبهماً لا يعرف إلا بالتوهم[١]، أو لا يعرف إلا بالحدس والظن كما عند الآمدي[٢]، فانتقلا به من حيز الغموض إلى حيز الإيهام، وهو شدة الغموض واحتمال الدلالات المتناقضة أو الغامضة، وكان غموضه عند الجرجاني مستهجناً، فكأنه بذلك محتاج إلى " تفسير بقراط وتأويل أرسطو[٣] "، وكأن غموض البيت عنده متصلٌ بمفرداته التي جاءت من حقل معرفي آخر، ولذا كانت الحاجة إلى أهل المنطق والفلسفة ليكشفوا له المراد.

وقد تعددت الشروح التي حاولت مقاربة المعنى في هذا البيت[٤]، ولكنها تتفق على الغموض المغلق الموجود في البيت مما يُنافي روح الشعر التي يجب أن تظلّ سارية في الغموض الشفاف الإيجابي، ولذا قال الآمدي : " وما زلت أسمع للشيوخ يقولون : هذا البيت من تخليطه ووساوسه، لأن الشعر إنما يُستحسن إذا فهم، وهذه الأشياء التي يأتي بها منغلقة ليست على مذهب الأولين والمتأخرين[٥] "، فالآمدي يكشف في نصّه هذا عن عدة أمور جوهرية، وهي :

١- التواتر النقدي على استقباح هذا البيت واستهجانه.

٢- أن المعنى في هذا البيت لايستجيب لمعيار الوضوح، والشعرُ الرائعُ هو ما يصل إلى المتلقي.

٣- التجاوز الخطير الذي ارتكبه أبوتمام، فلم يعد المعنى قابلاً للتفسير وإدامة النظر والتأول، وإنما أصبح مغلقاً، وهو ما يُلغي قيمة اللغة، وذلك إذا لم يستطع الشاعر أن يترك كوى ومفاتيح تُرشد المتلقي إلى معناه.

وأحسب أن رأي الآمدي في معنى هذا البيت صحيح، إلا أنَّ منهجه في رفضه لا يُسلّم له، وذلك لأنه رفضه بناء على غموضه وخروجه على مناهج الأولين

---

(١) انظر: كتاب الصناعتين: ٣٤.

(٢) انظر: مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٣٠١.

(٣) الوساطة: ٢٠.

(٤) شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٨٩، ديوان أبي تمام: ١ / ٣٠، النظام: ١ / ٢٤٣ ـ ٢٤٨.

(٥) النظام: ١ / ٢٤٤.

والآخرين، ومعلوم أنّ منهج أبي تمام ليس اختراعاً من العدم، وإنما هو منهج يطرقه ويؤصل له ثلة من الشعراء، بالإضافة إلى أنَّ الخروج على السابقين لا يلزم منه الفساد.

### ۞ أسباب الغموض عند أبي تمام:

يظهر مما سبق أنّ لأبي تمام غموضاً فنياً مقبولاً، وغموضاً مرفوضاً، وهو الذي بلغ مرحلة التعمية والاستغلاق والإبهام، حتى صار المتلقي لا يستطيع تحديد وجهته الصحيحة، و من خلال التأمل في هذه المآخذ التي اتخذت معيار الوضوح والغموض سبيلاً إلى نقد معاني أبي تمام، فإننا نستطيع إعادة الغموض في شعر أبي تمام إلى أسباب عدة:

#### ١- عمق التجربة الشعرية وعلاقتها بالفكر:

يظهر في مشروع أبي تمام الشعري أنه يتجاوز بساطة الأساليب ومباشرة الصور، وأنه كان يتعمد " الإغراب في بعض المواضع[١] "، وقد "تواترت مشتقات الجذر غ ر ب في شعر أبي تمام على الشعر (غريب، غريبة، مغرب، اغتراب، غرائب، مغتربة ...) بما جعل الشذوذ والخروج والعدول وانعدام النظير العيار الأول لشعرية الشعر عنده[٢] "، ومع سريان بعض المبالغة في هذا النص، إلا أنه يُشير إلى ما نحن بصدده من الجو الغرائبي في نص أبي تمام، ومن ثم في معانيه، حتى كانت نُفْرة طائفة من النقاد ناتجة عن الغموض في معاني أبي تمام، ولعله غاب عن بعضهم طبيعة الصلة بين أبي تمام وشعره، وأنه يتكئ على عقله وفكره، وكان من مظاهر الإعجاب الذي أظهره الناس له أنه من الأذكياء الذين يُدهشون بمعانيهم، أي إنه صاحب تجربة شعرية خاصة تغترف من حياض عقله وفكره.

ولقد لاحظ بعض النقاد ذلك، فأشاروا إلى أن عقله وعلمه فوق شعره[٣]، وأنه "يطيل الروية[٤]"، وأنَّ شعره بحاجة إلى الممارسة والكشف لأنه لم يمش فيه على

---

(١) جوهر الكنز: ٣٥٨.

(٢) الشعر على الشعر: ٢٠٣.

(٣) انظر: الأغاني: ١٦ / ٣٩٢، وانظر: الموازنة: ١/ ٢٥.

(٤) النظام: ٩ / ١٩٢.

أثر سابقيه[١]، وقد وجدنا أئمة كثعلب وأبي حاتم السجستاني وغيرهم من الأعراب يرفضون شعر أبي تمام لغموضه، وحين يُشرح لهم[٢]؛ فإنهم يُصبحون من مناصريه، أو تزول أسباب عداوتهم له، وكأنه إيمان من هؤلاء بأن عقبة المعنى التمامي قابلة للقفز، وأن سوراً يستدير على معانيه لا ليمنعها من الآخرين، وإنما ليُعطيها نوعاً من الصيانة والحصانة وألا تُبيح نفسها إلا لمن أدمن القرع، وحاول أن يلتزم خطة الشاعر في نظمه، وأن يفهم منطلقاته الشعرية وتجربته الشعرية، لكي يستطيع تمثّل هذه التجربة وأخيراً الوصول إلى مرحلة التواؤم معها، فمعاني أبي تمام مكسوّة بالصور العميقة، وفاعلية الخيال عنده مرتفعة، وقد تعبث أدواته الشعرية بما تواضع عليه البلاغيون من الفنون، وهو في ذلك كله يؤمن بأنه يكشف المغلق، ويزيل المبهم، ولكنه يشترط ويتخيل مستمعاً محدداً، وهو ذو الحجى[٣]، أي إنه يعتني بتوجيه خطابه إلى خاصة الناس لا عامتهم، ولا يسعى إلى الإغلاق، بل إنه لا يجد في نصه موطناً للإغلاق، وقد التقط بعض النقاد ومناصري أبي تمام هذا الحس فأشاروا إلى أن معاني أبي تمام ليست واضحة عند " من لم يفهمه؛ لدقة معانيه، وقصور علمه عنه، وفهمته العلماء وأهل النفاذ في علم الشعر[٤]".

ويجب أن نستحضر جيداً إبّان قراءة التجربة الشعرية عند أبي تمام أنه هو القائل:

ولو كان يفنى الشعر أفناه ما قَرَتْ    حياضك منه في العصور الذواهبِ
ولكنّه صوب العقولِ إذا انجلت    سحائب منه أعقبت بسحائبِ[٥]

لقد كان أبو تمام مؤمناً بثراء الشعر وسيادته، وأنَّ التخوف والقلق الإبداعي الذي يعيشه بعض الشعراء نابع من تواضع تجاربهم الشعرية، وأما الشعر فإنه لا

---

(١) انظر: المثل السائر: ٣ / ٢٧٠، فن التشبيه: ٢ / ٩٠.

(٢) انظر خبر ذلك في أخبار أبي تمام: ١٥ . ١٦، ٢٤٤، الموازنة: ١ / ٢٧.

(٣) يقول: كشفتُ قناع الشعر عن حرِّ وجهه وطيَّرته عن وكره وهو واقِعُ
بغرٍّ يراها من يراها بسمعه    فيدنو إليها ذو الحجى وهو شاسِعُ (الديوان: ٤/ ٥٩٠)

(٤) الموازنة: ١ / ١٩.

(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٢١٤، وقريت الماء في المقراة أي جمعته (معجم مقاييس اللغة مادة قري).

يفنى، فهو "نتيجة الألباب، وثمرة الآداب، وصنعة العقول والأفهام[١] "، وهو ما يشير إلى أن ارتباطه بالعقل والفكر ودقة المسلك أمر عضوي، فليس الشعر إلا صوب العقول، أي إنّ منهج أبي تمام قائم على الصلة العميقة بين الشعر والفكر، بل إنه يقول:

من كلِّ بيت يكاد الميت يفهمُه ... حُسناً ويحسدُهُ القرطاس والقلمُ
بكلِّ سالكةٍ للفكر مالكةٍ ... كأنه مُستهامٌ أو بهِ لَمَمُ[٢]

وهي أبيات توحي بأن الحسن والإبداع في الشعر لا يكاد ينفصل عن الامتلاء الفكري، فأبو تمام يقدم من المعاني الإبداعية ما تترقى في الجودة حتى يكاد الميت يفهمها، فليست ألغازاً مغلقة لايمكن الوصول إليها، وإنما هي خزائن تحتاج إلى مفاتيح الفكر لافتتاح مغاليقها، ولاشك أن اعتماد الشاعر على فكره واتكائه على العقل مصدراً لتجاربه الشعرية، سوف يمنح نصوصه نوعاً من الثراء والخلود، ولكنه سوف يُلقي بظلال الغموض على معانيه، لأن للنفس مسالك ومسارب روحية تحتاج إلى بصيرة لفهمها والتواؤم معها، ولذا فقد كان الموقف النقدي متجانفاً مع معانيه ورافضاً لها، " حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يُعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يُعرف معناه إلا بالظن والحدس[٣] "، فكان طريقه ومنهجه الشعري في أخذ المعاني واستكراه الألفاظ من أجل الوصول إلى معانيه أمراً لا يرتضيه النقاد، وهو ما أوقع معانيه في عمياء - عند طائفة منهم -.

ويبدو أنّ صلة شعر أبي تمام بعقله أمور لا تنفصل عن البيئة التي احتضنت أبا تمام، وعن الثقافة التي احتفل بها[٤]، فأصبح شعره بإغرابه وامتلائه بالغموض والروح السجالية نتيجة طبيعية لهذه المقدمات، ويظهر السؤال المهم حول قيمة ثقافته

---

(١) رسالة الطيب بن علي بن عبد في الدفاع عن الشعر: ٥٠، ضمن (رسالتان من التراث النقدي).
(٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ٤٩٠.
(٣) الموازنة: ١ / ١٣٩.
(٤) انظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ٤٣، أبو تمام وقضية التجديد: ١٨٠، الفن والصنعة: ١٤٢، قضية عمود الشعر: ٨٨.

وأثرها في غموضه، وهل كان هذا الغموض مسوغاً لإلغاء الإبداع في شعره؟

إن التجربة الشعرية، والاستمداد العقلي الكبير الذي يمارسه أبو تمام، أسبابٌ دفعت النقاد إلى التريث في قبول إبداعه، فوجدنا من يشير إلى احتمال أن تكون الثقافة عائقاً فنياً أمامه[١]، أو أن هذه الثقافة التي تسبغ معاني الجلال على الشعر سبب من جهة أخرى بالنقص[٢]، بل إننا وجدنا منْ يُفسر طرفاً من غموض أبي تمام بأنه نوع من المقدمات الموسيقية التي لا تقول معنى محدداً ولكنها تومئ إلى الجو العام للنص[٣]، وهذه الأقوال النقدية تكشف عن الأزمة النقدية القديمة والحديثة في قبول النص الغامض، وأن إيمان النقاد بخضوع الشاعر لتجربة شعورية خاصة، ودخوله في حمى الإبداع، وانصياعه لمدلول الكلمة، لا يعني إغفالهم لمحاكمة الشاعر على إيصال رسالته، فالمحك الحقيقي للشاعر هو في استجابة المتلقي، وأن يبعث في واحد من مشاعره نشاطاً، وأن يعيد رؤاه، لا أن يسلب حقه بالمتعة والفائدة بحجة عدم الفهم والتأمل في تجربة الشاعر.

**٢- المواضعات الثقافية والزمانية والمكانية:**

يتفاوت الأدباء والنقاد في تكوينهم الثقافي، ولا شك أنَّ الناقد خاضع لانتمائه الثقافي، وهو ما "يمكنه من أن يملأ فراغاً فاصلاً بين سياقين، سياق النص المصدر وسياق النص القابل، وبين السياقين درجات مختلفة من التحوير والتغيير[٤]"، فالأعرابي الذي رأى في بعض أشعار أبي تمام غموضاً وأشياء لا يفهمها نجد أبا هلال يُفسر موقفه من منطق ثقافي، فيقول: "ونحن نفهم معاني هذه القصيدة، لعادتنا بسماع مثلها، لا لأنّا أعرف بالكلام من الأعراب[٥]"، فأبو هلال يُشير إلى أن التحول الثقافي والزماني الذي حدث ساهم في توضيح بعض المفاهيم، فما كان غامضاً أصبح متسماً بالوضوح، فالاعتياد الذي حدث في ذاكرة أبي هلال وجيله، والتعرض المستمر لمثل هذا المنهج في نظم الشعر، أوصل الذائقة إلى تقبُّل ما كان

---

(١) انظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ٣٥٩.
(٢) انظر: من حديث الشعر والنثر: ٩٧.
(٣) انظر: أبو تمام وقضية التجديد: ١٣٤.
(٤) دروس في البلاغة العربية: ١٦٦.
(٥) كتاب الصناعتين: ١١ ـ ١٢.

في عداد المرفوض، وأصبح مفهوماً عندهم ما كان غير مفهوم عند الأعرابي، فمعيار الألفة الذي رُفض من خلاله المعنى التمامي، هو الذي يستخدمه أبو هلال ليُفضّل هذا المعنى التمامي.

وهو ما نلمحه في التنظير الذي قدمه الصولي في تفريقه بين الشعر القديم والمحدث كأبي تمام، وأن الصعوبة إنما تعود إلى منهج التلقي السائد في كل عصر، فالغموض الذي يجده بعضهم في الشعر المحدث والوضوح في الشعر القديم، " لأنّ أشعار الأوائل قد ذللت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها، فهو يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم[1] "، فالألفة لأشعار القدامى هي التي ولّدت عند طائفة من النقاد اتهاماً لمعاني أبي تمام بالغموض، فأصبح الحكم على المعنى بالغموض حكماً نابعاً من خارج النص، أي إنّ ثقافة هذا الناقد أو ذاك لا تؤمن بهذا المنهج وعندها يصير إلى رفضه.

ولعل هذه الأحكام المتفاوتة التي نجدها في توصيف المعنى عند أبي تمام وغيره تشير إلى نسبية الغموض[2]، وأنه حكم نقدي قابل للتفاوت والجدل في تطبيقاته، فالناقد حين يحاور النص فإن معايير عدة تؤثر فيه، كالثقافة والزمان والبيئة، وقد تكون هذه الرؤية سبباً في استنباط الدكتور شوقي ضيف من غموض المعنى عند أبي تمام: " أنَّ الشعر يكون في أول أمره يبدأ شعبياً، ثم يظهر النثر ويرقى الفكر، فلا يكون لعامة الناس، إنما يكون لخاصتهم من المثقفين ثقافة عميقة[3] "، أي إنّ نسبة الغموض تتجه إلى الزيادة تبعاً لمحددات الثقافة وموجهاتها العامة، وحين تصل إلى الإغلاق فإنها ترفض كما سيأتي لاحقاً، ولعل هذه الرؤية تطّرد حتى في تطبيقها على مشروع الشاعر الواحد، إذ ينتقل من منهج المباشرة إلى التعمق والغموض تدريجياً، وكأنّ مرحلة الغموض هي لحظة اختمار دلالي على مستوى الشاعر الواحد أو الفترة الشعرية العربية، وأحسب أن رؤية الدكتور شوقي لا تُسلم له بإطلاق، إذ إنَّ الشواهد التطبيقية العامة التي بين أيدينا لأبي تمام لا تؤيد هذا الاستنباط المطلق،

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٤.

(٢) غموض الشعر: ٧١.

(٣) الفن ومذاهبه: ٢٤٠.

وقد يكون الأقرب أن يقال : " كل شعر يبدأ نهضة فهو غامض[١] "، أو أن يقال : كل شعر يجترح طريقاً جديداً لابد أن يتلبس شيءٌ منه بالغموض، فالشعر الذي يجتهد في تقديم غير المألوف، وأن يبدع الصيغ الشعرية والصور الجمالية المبتكرة لا بد أن يحمل قدراً من الغموض يعود إلى بكارة التجربة على المبدع في صياغتها، وعلى المتلقي بذل الوسع في الاستجابة لها، لا سيما أنّ الغموض الذي نجده في نصوص أبي تمام ليس عاماً في شعره، وإنما هو يعود إلى مؤثرات عدة أهمها : الثقافة التي تشربها والنهج الخاص في كتابة القصيدة[٢].

ولعل ما سبق يكشف عن الخلل التنظيري عند منْ يعقد صلة مطلقة بين الوضوح وعمود الشعر، وأن الشعر الغريب خارج عن فضاء العروبة، أو أن يظنّ أن العرب قد عُنوا بهذا المعيار ونفوا غيره، وأنه لم يصل إلينا غيره، لأن الصواب في ذلك هو وجود الاتجاهين - كما مر -، وبإمكان الشاعر أن يكون مبدعاً وواضحاً، وأن يكون مبدعاً وغامضاً غموضاً فنياً، وقد أثبت أبو تمام حضوره وانتشاره الفني عند جميع الطبقات المعرفية من الخاصة والعامة، وهو ما يُسجله ابن وكيع مثبتاً أن معاني أبي تمام بذلك قد أصبحت معروضة للجميع[٣].

ومن الأمثلة المهمة الدالة أيضاً على أثر الثقافة في الوصول إلى المعنى أو عيبه على الشاعر ما وجدناه من تصريح الآمدي بأن من أبيات أبي تمام ما يُحتاج أن يُسأل عنه لأنه غامض[٤]، وهو قول أبي تمام :

إن كان مسعودٌ سقى أطلالهم ... سَبَلَ الشؤون فلستُ من مسعودِ
ظعنوا فكان بكايَ حولاً بعدهم ... ثم ارعويتُ وذاك حكم لبيدِ[٥]

وهو بيت واجه خصومة نقدية قوية، حتى روى الآمدي أنه " ما زال شيوخ البغداديين يرون هذا البيت من معايبه، ويزعمون أنهم لا يعرفون شاعراً يقال له

(١) أبو تمام شاعر الخليفة: ٤٠.
(٢) انظر: النظام: ١/ ٢٧٠، ٢ / ١١٨، ٥ / ١٥٩.
(٣) المنصف: ١١٤، بتصرف.
(٤) انظر: الموازنة: ١ / ٥٦٣، النظام: ٨ /٧٩.
(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٦ . ٣٨٧.

مسعود غير مسعود أخي ذي الرمة، وليس له بيت بكى فيه على الديار، ولا في آباء أبي تمام وأجداده المذكورين في نسبته الموسومة أول ديوانه من يقال له: مسعود[١]" ، فالآمدي يجتهد في تفسير هذا المعنى تاريخياً، بل إنه يُصرح أنه استقرأ ديوان الشعر العربي، ونظر في " شعراء القبائل من الجاهلية والإسلام المشهورين والمغمورين فلم أجد منهم شاعراً يقال له: مسعود، بكى على الديار وقصد القصيد[٢] " ، وهي رؤى تنطلق من البعد التاريخي للأدب، وتبحث عن التفسير الحقيقي للمعنى من خلال التنقيب في تاريخه، وأنَّ العيب الذي وجّه إلى المعنى هنا، ناتج من عدم وضوح الرؤية فيه، فأي الشعراء يعني أبو تمام؟ وهل كان له نص بكى فيه على الديار حتى تُقبل منه هذه المقولة؟ وبعيداً عمّا قد يتضح في قراءة الآمدي للبيت من احتكام واضح للواقع وحقيقة الأشياء، فإن اهتمامه بهذا البُعد دالٌ على أنَّ من الغموض في معاني أبي تمام ما يعود إلى الجانب الثقافي فيه، وذلك من خلال الإشارات التاريخية الغامضة[٣]، أو الإشارة الاجتماعية والجغرافية الغامضة[٤]، وهو ما قد يكفل للنص الثراء عند طائفة، وما قد يُعد عيباً عند غيرها، وذلك لأن الإشارة التاريخية حين لم تتضح، أو حين جرى الجدل فيها، فإن أثرها سوف ينسحب على قبول المعنى، وهو ما قد ظهر في رؤية الشيوخ أن هذا البيت من المعيب.

واللافت هنا أنّ الآمدي يجتهد في بيان مراد أبي تمام من بيته السابق، وذلك بأن يقوم بصرف التحليل النقدي من اتجاه القول باضطرار أبي تمام إلى هذا الاسم إلى محاولة البحث في الاختيارات الدلالية الأخرى، ولم يكن هذا الجهد النقدي من الآمدي موضع اتفاق، إذ إنه بعد إجهاد نفسه في تحديد المراد وتحليل المعنى، يأتي ابن المستوفي ليختصر الطريق كثيراً، ويقوم بالتعليق على اجتهادات الآمدي وغيره

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٦، وانظر: الشنتمري: ١ / ٤٦٤، النظام: ٥ / ٣٢٥، وفيات الأعيان: ٢/ ١٢.

(٢) مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٣٠٩.

(٣) انظر: الخصومة بين القديم والجديد: ٣٣١.

(٤) انظر مثالاً على ذلك احتشاد كتب الجغرافيا والبلدان بشواهد أبي تمام(المنازل والديار: ٩، ٣٢، ١٠٣، ١١٠، ١١٣، ١٢٩).

كالصولي والمعري والخارزنجي، ويقول : " لا أعلم ما الذي دعاهم إلى ألا يكون مسعود إلا أخا ذي الرمة، وأن لا يكون له صاحب اسمه مسعود على عادة العرب في الإخبار عن أصحابهم ؟[١] "، وكأن ابن المستوفي يرى في هذه القراءات النقدية نوعاً من ضياع الجهد، إذ بإمكانهم سلوك الطريق الأيسر، وهو صرف الدلالة إلى صاحب مجهول للشاعر أراد مخاطبته، وبذا يقضي ابن المستوفي على هذا الغموض الدلالي في هذا البيت، وأحسب أنّ هذا المنهج في التحليل لم يكن غائباً أو عسيراً على الآمدي وغيره من النقاد، ولكنهم أرادوا بثّ الفاعلية في دلالة البيت، منطلقين من إيمانهم بأن الشاعر قادر على توظيف الدلالات الرمزية.

ومن النماذج فاقعة الدلالة على تأثر الناقد وخضوعه لثقافته في فهمه لمعاني أبي تمام ما نجده من الإشارة التي قدمها ابن طباطبا تعليقاً على بيت أبي تمام :

تسعون ألفاً كآساد الشرى نضِجت  أعمارهم قبل نضج التين والعنبِ[٢]

حيث يتعامل ابن طباطبا مع هذا البيت بوصفه قابلاً للغموض وربما الإلغاز، ويعده شاهداً لأبيات " لا تفهم معانيها إلا سماعاً، وربما كانت لها نظائر في أشعار المحدثين من وصف أشياء تعرض في حالات غامضة، إذا لم تكن المعرفة بها متقدمة عسُر استنباط معانيها، واستُبرِد المسموع منها[٣] "، فهو تأصيل يطرحه ابن طباطبا لشريحة مهمة من أنواع الغموض في المعنى، وهذا يعني أنَّ طائفة من مواقف النقاد تجاه الغموض عائدة إلى قصور آليات الناقد، وذلك لأن أدواته النقدية وثقافته العامة لا ترقى إلى طبيعة المعنى في شعر أبي تمام، لا سيما وأبو تمام تعمد أن يدلّ في شعره على علمه[٤]، وهو ما يُشير إليه حازم في حديثه عن المعاني التي يعود الإغماض فيها إلى طبيعتها أو إلى نفسها[٥]، فالثراء الدلالي للمعنى، أو الجدة فيه، أو طريقة تناوله من قبل الشاعر هي أشياء قد تؤدي إلى رمْي المعنى بالغموض ورمْي النص بالضعف، وإذا كان ابن طباطبا يشير إلى الالتباس الذي قد يحصل عند بعض

---

(١) النظام: ٥ / ٣٣٦، ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٧.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٦٩.

(٣) عيار الشعر: ٦٦.

(٤) انظر: الموازنة: ١ / ٢٥.

(٥) منهاج البلغاء: ١٧٢، بتصرف، وانظر: فن التشبيه: ٢ / ١٦٧.

النقاد حين تتواضع ملكاتهم النقدية ولا تسمح لهم بتلقي معاني أبي تمام كما يجب؛ فإنّ هناك غبشاً يمتد ليصل إلى معاني أبي تمام، وذلك برميها بالضعف أو الغموض، والسبب في ذلك عائد إلى (جهل) الناقد أو المتلقي التام، أو انتمائه إلى فئة العوام، ففي قول أبي تمام:

أرضٌ خلعتُ اللهو خلعي خاتمي فيها وطلّقت السرور ثلاثا[١]

نجد أحد المتلقين يبادر أستاذه بالسؤال عن (سرور) ظاناً أنها امرأة![٢]، وهو ما يكشف عن طبقة قد تكون قليلة ولكنها حاضرة ومؤثرة في أحكام النقاد إذا استصحبوها في أثناء تأصيلهم النظري، و"إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه[٣] "، لأنها طبقة من المتلقين الذين لا تدرك ولا تتواءم ثقافاتهم مع الحد الأدنى من المعرفة، وقد تتهم معاني الشاعر نتيجة لذلك بالضعف والغموض، وقد كشف العلوي عن الرأي النقدي القاطع مع فهوم هؤلاء، وذلك أنَّ الحكم على المعنى لا يتصل بموقف هذه الطبقة، فقد يكون المعنى متميزاً " سواء فهم العوام أم لم يفهموا، فإنه لا عبرة بهم ولا اعتداد بأحوالهم، ولا يضر الكلامَ الفصيح عدمُ فهمهم لمعناه[٤] ".

### ٣- الغموض اللفظي:

ويقصد به الغموض النابع من المفردات، وليس من الصور ولا من التراكيب، وهو كثير في شعر أبي تمام كما يشير ابن فورجة ويرصده[٥]، و قد يكون ناتجاً من الاتساع في دلالة واحد من ألفاظه فقط، ومثال ذلك قول أبي تمام:

وصنيعةٍ لك ثيّبٍ أهديتها وهي الكَعابُ لعائذٍ بك مُصرِمِ
حلّت محلَّ البكرِ من مُعطىً وقد زُفَّت من المُعطي زفاف الأيِّمِ[٦]

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٢٢.
(٢) أبو تمام وأبو الطيب: ١٨ (نقلاً عن المغرب: ١ / ١٣٢)
(٣) الموازنة: ١ / ١٩.
(٤) الطراز: ٢ / ٩٠.
(٥) انظر: الفتح على أبي الفتح: ٣٧.
(٦) ديوان أبي تمام: ٣/ ٢٥٣، ويقول الشنتمري: أي رب صنيعة قد تقدم لك مثلها، فهي =

فجاءت هذه الأبيات لتكون محل جدل بين النقاد، ولم يكن مصدر ذلك إلا محاولة وضع اليد على المعنى الدقيق لكلمة (الكعاب) في البيت الأول وأن المقصود بها البِكر وقيل من كعب ثديها بكراً أو ثيباً، وكلمة (الأيم) في البيت الثاني وأن المقصود بها الثيب وقيل من لا زوج لها بكراً أو ثيباً، ومن ثم محاكمة المعنى وفق هذا المعنى الذي بان لهم.

وقد كانت معالجات النقاد لمعنى اللفظتين تراوح بين المعنى المعجمي والمعنى المجازي، حتى صرَّح الآمدي بأنّ قوماً غلطوا في البيتين جميعاً[١]، ورأى ابن سنان أنها كلمة عربية عبِّر بها عن غير ما وضعت له[٢]، ويرى التبريزي جواز الوجهين في الدلالة[٣]، فالبحث النقدي هنا منصبٌّ على تحرير المعنى الخاص بالمفردة فقط.

ويُلحظ أن الآمدي يرى بعد بحث طويل يُحمد له أن اجتهادات النقاد قائمة على الاعتساف والتأويل، ويرى أنّ الواجب ألا يسترسل الناقد في المعنى الذي يراه أولاً للألفاظ، وإنما الواجب " أن يستدل ببعض الألفاظ على بعض، كما يستدل على المعنى بما يقترن ويتصل به، فيكون في ذلك بيان وإيضاح[٤] "، وعلى الرغم من جمال المنطق الذي يتحدث به الآمدي هنا، ويعلل موقفه، إلا أنه يجب التأكيد هنا على عدم جدوى محاكمة المعنى السياقي العام للبيت من خلال التحديد السابق لمعنى اللفظة أو أنْ نُخضع السياق ونجبره على قبول المعنى المعجمي للمفردة وكأنه الخيار الدلالي الوحيد، وذلك لأنّ " الألفاظ تنزلق أحياناً انزلاقاً يسيراً عما وضعت له، بمرور الزمن، وهذا مبدأ لا يحترمه أمثال الآمدي القائلون بالتدقيق[٥] "، أي إنّ الآمدي وأمثاله - برأي الدكتور إحسان عباس - غالباً ما يكونون أكثر قرباً من المعنى في صورته المعجمية أو الواضحة، ولا يبيحون كثيراً للمعاني المجازية

---

= ثيب لديك مع اختيارك لها، لا أنها عند العائذ بك بكر حسنة الموقع من نفسه،وإن كانت منك ثيباً في أنها ليست بأول مواهبك(شرح ديوان أبي تمام:٢/ ١٠).

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٦٦.

(٢) انظر: سر الفصاحة: ٦٧.

(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٥٤.

(٤) الموازنة: ١ / ١٧١.

(٥) تاريخ النقد الأدبي: ١٧٩.

الجديدة أن تنطلق وتؤثر في المعنى العام، وحين يفعلون ذلك كما في هذا الموضع وغيره[١]؛ فإنهم يبالغون في اتهام معاني الشاعر بالغموض أو عدم القرب من فهم المستمع.

**٤- التعقيد (الغموض التركيبي):**

جاءت بعض أبيات أبي تمام من خلال تركيب معين أوجد حيرة المتلقي في تحديد المراد، فأبو تمام المغرم بالاحتيال على المعاني، والذي يأخذ ألفاظه ومعانيه بنوع كبير من التكلف، قدم عدداً من الأبيات التي عُدت من الغموض التركيبي بمكان، حتى ارتبط ظهور التعقيد في الشعر العربي بظهور أبي تمام[٢]، وقد نهض النقد العربي إلى رصد نماذج أبي تمام التي أساء في نظمها ونسجها[٣]، ورأى أنه كان أحياناً يمرُّ ب " معنى واضح، أدخلته هذه القسمة وهذا التعقيد في باب الغامض من المعاني[٤] "، ومن هذه الأبيات قوله:

وإنَّ الغنى لي إنْ لحظتَ مطالبي ... من الشعر إلّا في مديحكَ أطوعُ[٥]

فكانت تراكيب البيت سبباً في هدم المعنى وغموضه، " وأنا لا أعيب البيت من حيث معناه فإنه في غاية الحسن، وإنما أعيبه من حيث تراكيب ألفاظه؛ فإنها بين تقديم وتأخير ضيعا بهجة المعنى وأذهبا طلاوته. ألا ترى أنه يحتاج إلى تقدير وهو: وأن الغنى أطوع لي من الشعر إلا في مدائحك إن لحظت مطالبي. فالمعنى في نفسه في غاية الحسن من البلاغة، والألفاظ ما كأنها إلا عُقَد الميزان، أو التخليط الذي يكون في منامات الباذنجان[٦] "، فالمأخذ هنا يتجه إلى التفريق بين جودة المعنى الذاتية، أو ما يمكن تسميته بأصل المعنى، وبين المعنى الذي صنعه النص وأدَّته تراكيبه .

---

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٥٨، غموض الشعر: ١٢٨.

(٢) انظر: من حديث الشعر والنثر: ٩٢.

(٣) انظر: الموازنة: ١ / ٢٩٣.

(٤) النظام: ٩ / ٢٤٥.

(٥) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٣٣.

(٦) نصرة الثائر: ٣١٦ . ٣١٧.

ومن الأبيات التي شغلت حيزاً من الغموض التركيبي في شعر أبي تمام قوله :

جارى إليه البين وصل خَريدةٍ ... ماشت إليهِ المطل مشيَ الأكبدِ[(١)]

وقوله: يا يوم شرَّدَ يوم لهوي لهوُهُ ... بصبابتي وأذلَّ عزَّ تجلُّدي[(٢)]

وقوله: يومٌ أفاض جوىً أغاض تعزِّياً ... خاض الهوى بحرَي حجاهُ المُزبِدِ[(٣)]

وقوله: فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن ... يرضى امرُؤٌ يرجوك إلّا بالرضا[(٤)]

وقوله: ثانيهِ في كبد السماء ولم يكن ... لاثنين ثانٍ إذ هما في الغارِ[(٥)]

وقوله: يدي لمن شاء رهنٌ لم يذق جُرَعاً ... من راحتيك درى ما الصاب والعسلُ[(٦)]

وقوله : خان الصفاء أخٌ كان الزمان لهُ ... أخاً فلم يتخَوَّن جسمهُ الكمدُ[(٧)]

وقوله : وإنَّ بجريَّةً نابت جأرت لها ... إلى ذرا جلدي فاستوهلَ الجلدُ[(٨)]

وقد بلغ الاهتمام النقدي برصد هذه الظاهرة في شعر أبي تمام إلى الحد الذي صرَّح فيه القاضي الجرجاني بأنّ التعقيد لو أسقط شاعراً لوجب ألا يُرى لأبي تمام بيت واحد حسن[(٩)]، وهذا رفع لظاهرة التعقيد عند أبي تمام إلى سقفها الأعلى، مع أننا نلمح في أثناء هذا الحكم إيماناً بوجود مثل هذه الظاهرة عند الشعراء الكبار، والذي لا يجد النقد سبباً لإسقاطهم أو الشغب عليهم، بل يظل شعرهم قادراً على الإدهاش والإثارة.

وقد كانت حوارات النقاد ومعالجاتهم لهذه الأبيات نابعة من كون أبي تمام قد ركب فيها مركب الغموض، حتى صارت معانيه لا تؤخذ بسهولة، وإنما أصبح المعنى خاضعاً لقدرة المتلقي على إعادة تركيبها من جديد، ومحاولة الحدس

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٤، وفيه أن الأكبد الذي يشتكي كبده.
(٢) المرجع السابق: ٢ / ٤٥، وتقديره: يا يوم شرَّد لهوه بصبابتي يوم لهوي.
(٣) المرجع السابق: ٢ / ٤٦.
(٤) المرجع السابق: ٢ / ٣٠٧.
(٥) المرجع السابق: ٢ / ٢٠٧.
(٦) المرجع السابق: ٣ / ١١.
(٧) المرجع السابق: ٤ / ٧٤.
(٨) المرجع السابق: ٤ / ٧٥، وفيه أن البجرية هي الأمر العظيم، وجأرت أي رفعت الصوت.
(٩) الوساطة: ٤١٧، بتصرف.

للوصول إلى المعنى، ولم يكن هذا مستساغاً عند النقاد الذين كانوا في مآخذهم للمعنى في أبيات أبي تمام ينطلقون من التماس خدمة اللفظ لأغراض المعنى ومقاصده الكبرى، فكان العسكري ينفر من بعض هذه الأبيات، ويعلق على بعضها بقوله: إنَّ " منْ أراد الإبانة في مديح، أو غزل، أو صفة شيء، فأتى بإغلاق دلّ ذلك على عجزه عن الإبانة، وقصوره عن الإفصاح[١] "، فكل تركيب ونظم لا يُلبي حاجات المعنى فإنه مرفوض.

وفي إدامة النظر في هذه الأبيات نجد أن الغموض ناتج من التركيب، وليس عائداً إلى غموض اللفظة في معناها الدلالي، ولا إلى غموض الصورة، وإنما الاجتهاد الذي صنعه أبو تمام للوصول إلى معناه لم ينجح، وسواء أكان سبب ذلك ارتباك حركة الضمائر أم التقديم والتأخير غير الدقيق والحرص على تكلف البديع، أم التخفف من ذكر بعض الكلمات المهمة، أو غيرها من الأسباب؛ فإنَّ الأسلوب قد أصبح حجر عثرة في طريق المعنى؛ ولئن حاولنا تفسير ذلك بتوفر المعاني واشتجارها ونموها في ذهنه، وأنه من رجال الصنعة، فإن ذلك لا يمكن كونه سبباً لقبول أو تسويغ ضياع المعنى وذوبانه، ولذا فقد لاحظ عبدالقاهر أنَّ صنيع أبي تمام في أبياته هذه سوف يستفرغ جهد الناقد، ويُحوجه لإدامة النظر، وإطالة الفكر فيها، والاحتيال في سبيل تصويبه، ولكنه لا يُعطيه مقابل ذلك[٢]، أي إنّ عبدالقاهر الذي يقبل النص الغامض، ويؤمن بحق الشاعر في صياغة تجربته وفق منطلقاته، يتوقف في قبول المعنى هنا، لأنه يعقد صلة طردية بين ما يبذله الناقد من الجهد وما يجب أن يجده من الثمرة، وإن لم يكن ثمة تقابل فقد أخفق النص في تجربته، فالتراكيب القلقة أدت إلى غموض المعنى، وليس العكس، كما يرى محقق كتاب النظام[٣]، أي إنَّ تعليق الألفاظ وتركيبها تركيباً رديئاً هو الذي يؤدي إلى استبهام المعنى[٤].

وقد كان الآمدي أكثر صراحة في التنبيه على إخفاق التجربة في هذه الأبيات، فهو يرى أنك " إذا تأملت المعنى - مع ما أفسده من اللفظ - لم تجد له حلاوة،

(١) كتاب الصناعتين: ٢٩.

(٢) أسرار البلاغة: ١٤٢ . ١٤٣، بتصرف.

(٣) انظر: النظام: ١ / ٢٢، ٢٣.

(٤) انظر: كتاب الصناعتين: ٤٦.

ولا كبير فائدة[١] "، وجاء القاضي الجرجاني ليُشير إلى ارتباط هذه الأبيات بالخلفية التي يُمثلها أبو تمام، وأنه في إغراقه في الصنعة وطلبه المفرط لها، قد أوقع نفسه في أرض مسبعة، فلم يستطع الخروج منها إلا بهذا النمط الرديء من التكلف، ولذا فقد نقل تعليق سامعي أبياته هذه بقولهم : إن الشعر لأقرب مما تظن[٢]، في إشارة مهمة إلى ضرورة التواصل المعنوي، وإذا كنا ندرك وجود منهجين في إنشاء الشعر ونقده ؛ منهج يرتضي نوعاً من الغموض وآخر يرفضه، فإنّ الملحوظ هنا أن النقاد جميعاً تواتروا على التنبيه على إشكال المعنى ومأزقه في هذه الأبيات، وكان انطلاقهم وحدبهم على المعنى نابعاً من أنّ التراكيب لم تسرْ سيرة منطقية، وأنّ أبا تمام أظهر " تعسفه في اللفظ، وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه، ويضلُّ في تعريفه[٣] "، فالمعنى قد تحول في هذه الأبيات إلى نوع من الإغلاق، وكانت التراكيب سبباً في ذلك.

وإذا كان لافتاً انتماء عددٍ من الأبيات إلى قصائد محددة، مما قد يُشكل سمة أسلوبية، أو يعكس حالة نفسية، فإني أحسب أنّ اجتهاد بعض الدارسين المحدثين في تأويل المعنى الموجود في هذه الأبيات وبيان الصحة والجمال فيها، لم يكن خاضعاً لمقومات البحث العلمي الدقيق، وإنما هو منطلق من الإيمان بعظمة أبي تمام، وبالإشارات التي يمكن اعتبارها من قبيل الإيقاع النفسي، كالقول بأنَّ هناك تجاوباً بين ألفاظ البيت[٤]، والاتجاه البحثي حين يبني رأيه وتصويبه لمعنى هذه الأبيات بأنه وجد صلة فكرية بين لفظتين، أو تخريجاً نحوياً، ينسى أن أبا تمام إنْ كان فعل ذلك فإنه قد ضيق الخناق على الصورة، فلم تعد تجد صلة بين هذه الصور، ولا فاعلية للخيال فيها، ونحن نعلم أنَّ النقاد القدامى الذين تعاملوا مع هذه الأبيات لم يكونوا كلهم من الذين يرفضون الغموض مطلقاً، بل إنَّ منهم من كان يقبل به، ولكنهم وجدوا في هذه الأبيات تجاوزاً للسقف المحتمل على مستوى الغموض.

(١) الموازنة: ١ / ٢٩٥.
(٢) انظر: الوساطة: ٧٢.
(٣) أسرار البلاغة: ١٤٣.
(٤) انظر: شعر أبي تمام: ١٧٤ . ١٧٥.

**٥- الإلغاز والإبهام الكامل:**

كان من ضمن مؤاخذات النقاد لغموض المعنى في شعر أبي تمام ما يتصل بالإبهام والإلغاز الصريح، وذلك أن يرقى الغموض في درجته إلى أن يصل الإغلاق، وهو ألا يجد المتلقي وسيلة ولا طريقاً لالتقاط ما يسعى الشاعر إلى إيصاله، فهو " أن يقول المتكلم كلاماً يحتمل معنيين متضادين، لا يتميز أحدهما عن الآخر، ولا يأتي في كلامه بما يحصل به التمييز فيما بعد ذلك[١] "، فيكون " قصد قائله إغماض المعنى وإخفاءه[٢] "، فليست المشكلة هنا في الغبش على المعنى، وإنما في إغلاقة التام أو هو ما سمّاه الآمدي العويصات التي هي شر مذاهب أبي تمام[٣]، وهو ما نجد حضوره في تراثنا، إذ يرد في الشعر" معنى مستور، لا يفهمه سامعه إلا بتفسير[٤] ".

ومن نماذج ذلك ما نجده في بيت أبي تمام:

إذا ما قُيِّدت رَتَكَت[٥] وليست ... إذا ما أُطلقت ذات انطلاقِ[٦]

ومنبع الإلغاز هو التضاد الذي يحمله الجزء الثاني من البيت لمعنى الجزء الأول، فهو يُشير إلى الناقة أو القصيدة، وأنها إنْ قيدت بالحبال أو بالتسكين فإنها تسير وتنتشر، وإنْ أطلقت فليست بذات انطلاق، وهو ما عدَّه التبريزي إلغازاً لا يُقبل[٧]، فكان التضاد بين المعنيين دليلاً أخرج المعنى العام من القبول إلى حيز الإلغاز.

ولاشك أنَّ توظيف معيار الإبهام والإلغاز للدلالة على الغموض أمرٌ لا يطّرد

(١) تحرير التحبير: ٥٩٦.
(٢) سر الفصاحة: ٢١٧.
(٣) انظر: الموازنة: ١ / ٥٤٤.
(٤) الزهرة: ٢ / ٧٩٧.
(٥) الرتكان: ضرب سريع من سير الإبل (ديوان أبي تمام ٢ / ٤٢٨)
(٦) المرجع السابق: ٢ / ٤٢٨، وقد أسقط حرف (ما) في الديوان، هو خطأ مطبعي، لعدم استقامة الوزن، ولأن التبريزي ذكره في شرحه بعد ذلك في الصفحة نفسها.
(٧) المرجع السابق: ٢ / ٤٢٨.

عند النقاد جميعاً، وذلك لأن فكرة الإلغاز عائدة إلى فهم النقاد، وهو عائد أيضاً إلى قدرة الناقد على التحديد الدقيق لمفهوم الإلغاز ولمفهوم البيت، ومثال ذلك في قول أبي تمام :

وقمنا فقلنا بعد أن أُفرد الثرى ... به ما يقال في السحابة تُقلعُ[١]

فقد وجد الآمدي في هذا البيت إبهاماً مرفوضاً، " لأنه لم يفصح بالثناء عليها وأنها نفعت، وقد يقال في السحابة إذا أقلعت ما هو غير المدح والثناء، إذا أتت في غير حينها، وفي غير وقت الحاجة إليها[٢] "، فالموقف من إقلاع السحب متفاوت وفق حالات الناس ومقاماتهم، فقد تُمدح وقد تُذم، والآمدي يريد من الشاعر أن يجعل المعنى أمام المتلقي واضحاً لا يذهب ذهنه ولا تفكيره وراء احتمالاته المختلفة، ولا شك أن هذا الموقف يتعارض مع ما يجب أن يقوم به المتلقي من مشاركة في صناعة المعنى واكتشافه، وألا يظلّ وعاءً يُسكب فيه المعنى، بل هو مشارك قادرٌ على الفهم والاستيعاب ومناقشة التفاصيل، وإذا كان معنى البيت منفتحاً لا يُشير إلى دلالة محددة، فإن في هذا المنحى من الطريق الشعري نوعاً من الإبداع الكبير، وذلك حين تكون الاختيارات متاحة ومفتوحة أمام المتلقي، وإذا كان من الواضح أنّ كثرة التأويلات سبب لغموض الشعر[٣]، فإنّ الخطأ الذي قد يقع فيه الناقد هو أن يرى في تعدد التأويلات سبباً للإلغاز فقط، ويغفل عما يتركه تعدد المعنى من الثراء الدلالي، ولاريب أن هناك فرقاً بين الغموض والإلغاز، لأنّ شقاً من الغموض مقبول ولا غضاضة فيه.

ولعل موقف العسكري أكثر احتراماً لخصوصية الشاعر، فهو يورد الخطأ، ويشرح أسبابه، فيقول معلقاً على معنى البيت : " على أنّ المحتجّ له لو قال : إن أكثر العادة في السحاب أن يحمد أثره، ويثنى عليه بعده لما كان مبعِداً. ولم أرِد عيب أبي تمام بما قلت، وإنما أردت الإخبار عن وجوه الاشتراك، وذكر ما يتشعب منه، ويقرب من بابه[٤] "، وكأنه اكتفاء منه بالإشارة إلى وجوه الاشتراك المعنوي، ولعل

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٩٦.

(٢) الموازنة: ١ / ٧٣ . ٧٤.

(٣) انظر: قضية عمود الشعر: ١٠٥.

(٤) كتاب الصناعتين: ٣٣ . ٣٤.

في هذا نوعاً من الإباحة التي يتيحها للشاعر أن يمارس اختياراته، ويبقى أن يقال: إن موقف العسكري يُعد قفزة نقدية حين نقايسه بغيره، فالإلغاز قد تحول على يد العسكري إلى نوع من الاشتراك لا غير، وهذا متصل بموقف العسكري العام في أن الإلغاز قد يقبل إذا خبّأ داخله فائدة[١].

❁❁❁❁❁

يتضح مما سبق أنَّ الغموض في معاني أبي تمام قد جاء على مستويين، فأما المستوى الأول، فهو ما كان مرفوضاً، لأنه ينبع من غموض الدال، كأنَّ يكون مغلقاً من جهة ألفاظه، أو تركيبه، أو إلغازه، وأما المستوى الثاني، فهو الغموض الفني، وهو ما أحسبه ساكناً في ذاكرة أبي تمام، وهو الذي يُفسر طائفة من معانيه، وحين نجتهد في تمييز الفاصل الدقيق بين الغموض الفني وغيره، فإنَّ خيطاً دقيقاً ورفيعاً يفصل بينهما، أو هو أشبه بالهوّة عميقة القعر وذات محيط صغير جداً، وأحسب أن القول الموجز في بيان الغموض المقبول هو أن تقول: إنَّ فلسفته هي التي تتنافى مع الإغلاق والإبهام، وذلك حين يجد الناقد والمتلقي كوىً ومفاتيح عدة تُسعفه على الوصول إلى قلب المعنى، فيزول الغموض عندها بفعل التأمل والقراءة وتطبيق الآليات البلاغية والنقدية عليه، وذلك حين يكون المعنى من قبيل الاستثارة الفكرية أو الشعورية للمتلقي، ويكون المتلقي حينها مشوقاً لاكتشاف المضمر من المعاني المحتجبة.

ولعل دليل حاجة معاني أبي تمام إلى الفهم ما نجده في بعض التراجم التي نلحظ فيها عقد الصلة بين الأعلام المترجَم لهم ونفاذ عقولهم وقرائحهم وبين معاني أبي تمام، ووصفهم بأنَّه أصحاب فهم بارع أو قدرة على مذاهب المتكلمين أو تقدم في صناعة الشعر[٢]، أي إنَّ أغلب الذين تصدوا لشرح ديوانه كانوا موصوفين بالعمق الفكري وسمو العقل، وهو إيحاء أو وصف يُستنبط منه الحرص على الوصول إلى معانيه المستترة، ويُصرح ابن المعتز أن " الرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع

(١) كتاب الصناعتين: ٢٩، بتصرف.

(٢) انظر: طبقات النحويين واللغويين: ٢٩٠، ٣٠٣، تاريخ علماء الأندلس: ٢/ ٨٧٣.

الكثيرة فلا[١] "، وقد أشار ابن الأثير إلى منهج الابتكار المعنوي والدقة الدلالية الذي يلتزمه أبو تمام، ومن هنا كانت معانيه بحاجة إلى التنقيب والتنقير وكشف الغامض وإدامة الفكر[٢]، وكل هذه الاشتراطات دليل على أنّ هناك غموضاً فنياً يسري في معاني أبي تمام[٣]، وقد سجَّل الآمدي حقيقة نقدية مهمة، وهي أنَّ أهل المعاني فضَّلوا أبا تمام، وذلك نسبةً " إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يُحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج[٤] "، فمعانيه تُلبي الحاجات الفكرية لطائفة مهمة من النقاد.

وقد جاء أبو تمام ليكون من أكبر الشعراء الذين منحوا عقولهم فرصة للتمعن في معانيهم، وقد كان حريصاً في شعره أن يتوجه إلى أصحاب الملكة الناقدة، والذين يستدلون ببعضه على بعضه الآخر، ولذا فهو يقول :

تنشقُّ في ظلَم المعاني إن دجت ... منه تباشيرُ الكلام المشرقِ[٥]

ويقول :

فصرتُ أذلَّ من معنىً دقيقٍ ... به فقرٌ إلى ذهنٍ جليلِ[٦]

ورأيناه في كلمته الشهيرة (لم لا تفهم ما يقال ؟) يطلب من المتلقي أن يتقدم خطوات، ليلتقيا في منتصف الطريق، وهو ما نجد التأصيل النظري له في عبارة حازم حين درس المعاني وقيمتها، و أشار إلى أنه " قد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها[٧] "، أي إنَّ الغموض قد يتجلى بوصفه غاية يتجه إليها الأديب أحياناً بكامل وعيه، وكأن الغموض شرط قيمي للإبداع.

---

(١) طبقات الشعراء: ٢٨٦.

(٢) المثل السائر: ٣ / ٢٧٠، بتصرف.

(٣) انظر: أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: ٢١٧، الفن ومذاهبه: ٢٣٩، مقدمة للشعر العربي: ٤٥، الفن والصنعة: ١٨١، نظرية النقد الأدبي: ٢٣٢، جدلية الخفاء والتجلي: ٢٣٦، أبو تمام بين ناقديه: ٥٣٢.

(٤) الموازنة: ١ / ٤.

(٥) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٢١.

(٦) المرجع السابق: ٤ / ٤١٨.

(٧) منهاج البلغاء: ١٧٢.

وتبقى قفلة مهمة لموضوع كهذا، وهو أن أبا تمام وأمثاله من شداة المعنى، ومن المغرمين بالتقاط المعاني الجديدة المبتكرة معنيُّون بكلمة القاضي الجرجاني حين يقول: "وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني[١] لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر[٢]"، فالقيمة الإبداعية في أبيات المعاني لاتنفصل عن غموضه، أو أنّ الغموض سبب في ثراء هذه الأبيات وخلودها وإشعال الجدل حولها، فالمعنى بحد ذاته معرض للغموض سواء القديم أو المحدث، ولعل حداثة المعنى وجدته مدعاة بشكل أعمق وأعرق إلى الغموض لتجدد الثقافات والمعارف، وهو رأي يُقدمه الجرجاني تعليلاً لظاهرة الغموض في معاني أبي تمام ونظرائه.

**ب / السرقة:**

تعد قضية السرقات من أكثر القضايا الدلالية التي أثيرت حول معاني أبي تمام، وتكاد تكون صلة هذه القضية بالمعنى صلة مشتهرة تستغني عن التفصيل والشرح، فالسرقات التي يتحدث عنها النقاد هي محاولة من الشعراء للنظر إلى معاني سابقيهم.

وقد كان خضوع النقاد لمفاهيم متنوعة حول المعنى هو الذي أنتج التفاوت في تطبيق هذا المعيار، فالاتفاق الذي يحملونه حول رفض السرقة المباشرة لم يُنتج اتفاقاً على مستوى الدقة في اكتشاف السرقة، أو الدقة في توجيه المأخذ، ولذا جاءت عباراتهم متفاوتة، فأحياناً يوصف الشاعر بأنه نظر إلى معاني غيره[٣]، أو أنه أخذه وغيره أبلغ[٤]، وأظنه أخذه[٥]، وقد نقل المعنى[٦]، ونازعه[٧]، وتناوله

---

(١) هي التي يصعب فهمها، ولا يتبين القارئ معناها بسهولة، وذلك لما فيها من غموض وإبهام انظر: (مقدمة محققي كتاب: تفسير أبيات المعاني لأبي المرشد المعري: ٨، معجم النقد العربي القديم: ١ / ٨٢).

(٢) الوساطة: ٤١٧، وانظر: الاستدراك: ١٥٣، المثل السائر: ١/ ١٠٥.

(٣) انظر: الأشباه والنظائر: ١ / ٦.

(٤) انظر: المرجع السابق: ١ / ٩٥.

(٥) انظر: أمالي المرتضى: ١/ ٣٨٧.

(٦) انظر: المنصف: ١٩٤.

(٧) انظر: الوساطة: ٧٤.

وأخفاه[١]، وتبعه[٢]، وأغار على معنى غيره[٣]، وإن كان أخذ فقد أجاد وأحسن[٤]، وهذا توليد كلام من كلام[٥]، وزعم بعضهم أنه أخذه[٦]، وسلخ معاني غيره[٧]، وأخذه وأفحش[٨]، وأخذه وزاد عليه[٩]، وأخذه ونقص من معناه[١٠]، وأخذه وأجاد وأحسن[١١]، وهي أحكام نقدية تتفاوت بين الجزم بالسرقة واحتمالها، وبين القسوة والرأفة، وبين الرفض والقبول، ولايمكن أن تعود إلا إلى مهيعها الواسع، وهو الاختلاف الثقافي والمعرفي في تحديد المعنى .

ولا شك أنّ معالجة قضية السرقات بحاجة إلى امتلاك الوعي والثقافة العالية والإنصاف في القول، لأنّ هناك من المعاني مواضع لايفطن إليها " إلا من رسْتْ قدمه في ممارسة المعاني، وتغلغل طرقها في نظر بعضها إلى بعض[١٢] "، ولذا فحساسية المعنى سوف توقع طائفة من النقاد في فخ الوجه الأول من المعنى دون أن يمتدوا للفحص الدقيق، وسيأتي لاحقاً جوُ الخصومة الشديدة التي أحدثها أبو تمام بمعانيه الجديدة ليكون سبباً مهماً في تعميق البحث في هذه القضية، فاكتسبت الأقوال والمآخذ حدة وتفاوتاً يعكس الحدة والتفاوت الموجودين في هذه الخصومة، حتى وجد من النقاد من نبَّه على أن هناك من المآخذ على أبي تمام ما كان متصلاً بدافع الحسد والطعن عليه، وهو السلاح الذي يُشهره مناوئوه في وجهه بُغية زحزحته عن موقعه الكبير، إذ يُعلق ابن المستوفي على اتهام بعض النقاد لأبي تمام بالسرقة من

(١) انظر: كتاب الصناعتين: ١٩٩، الوساطة: ٢٠٥.

(٢) انظر: ديوان المعاني: ٢ / ٨٠٣.

(٣) انظر: الرسالة الموضحة: ١٦١.

(٤) انظر: أخبار أبي تمام: ٦٤، الأغاني: ٣٨٦/١٦.

(٥) انظر: المنصف: ٢٨٥.

(٦) انظر: البصائر والذخائر: ٢٠/٢.

(٧) انظر: المثل السائر: ٢٧٩/٣.

(٨) انظر: مقدمة الدر الفريد: ٢٠٩.

(٩) انظر: الموازنة: ٩١/١، التبيان: ١٥٥، كتاب الصناعتين: ٢٠٠، الطراز: ١٩٤/٣، ٢٠١.

(١٠) انظر: الموازنة: ١ / ٨٧، الطراز: ٣ / ١٩٥.

(١١) انظر: الصبح المنبي: ١٣٧، ٢٨١.

(١٢) الاستدراك: ١٥٣.

الأخطل بقوله : " لم أجد ما نسبوه إلى الأخطل في ديوانه، ولا يشبه نمطه لرقته، ولعله موضوع ليدفع أبا تمام عن محاسنه[١] "، فالخصومة حاضرة بوصفها تفسيراً منهجياً يقدمه ابن المستوفي لبيان ما استغلق من هذه القضية.

إذا كانت الأسباب التي تدفع إلى البحث في سرقات المعنى كثيرة، فإنّ ذلك لا يلغي احتمال حضور الجانب الشخصي والنقد غير العلمي، ومن ذلك ابن أبي طاهر حين يُخطئ في رواية بيت أبي تمام، ويبني على خطئه مأخذه على المعنى فيه، وأنه مسروق[٢]، وهنا يكمن المعضل وهو أن منهج النقد الذي وجِّه إلى المعنى في السرقات قد اخترقته - أحياناً - الأهواء الشخصية والأخطاء العلمية.

وواضح أن أبا تمام قد أصبح سقفاً للبحث في هذه القضية، وتوقف النقاد عند معانيه حتى قال ابن عمار : إنه كان " سروقة لأشعار الناس، يغير عليها، فرأى جماعة من العلماء والنظار في أشعار الشعراء أن الذي يُستجاد من شعره لغيره![٣] "، فالتميز الذي قد يوجد عنده منسوب إلى غيره كما يرى هؤلاء، وهو ما يدعو إلى تحليل هذا القول والبحث فيه من خلال ما يلي :

### ۞ الموقف النظري :

يؤمن النقاد بأن سرقة الشعراء لمعاني غيرهم هو منهج قد غار في عمق تاريخ الشعر العربي، وقد تباينت آراؤهم في النظر إليها بوصفها من العيوب أو ليست كذلك، فوجدنا الآمدي يقول : " إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء[٤] "، وجاء القاضي الجرجاني ليُثبت قدم السرقة، ولكنه يُشير مع ذلك إلى أنه داء وعيب[٥]، وعلى هذا التفاوت المنهجي قامت آراء النقاد في هذه القضية.

ولحساسية المعنى فإن النقاد لم يُبيحوا حماه لدخول الجميع، وإنما وجدوا أن

---

(١) النظام: ٣ / ٢٣.
(٢) الموازنة: ١ / ١٢٤، بتصرف.
(٣) النظام: ٨ / ١٨٦.
(٤) الموازنة: ١ / ٣١١.
(٥) الوساطة: ٢١٤.

في المعنى من الدقة والخفاء ما يستدعي وعياً أعمق، ولذا فإن اكتشاف سرقات المعنى أمر لا يُجيده الجميع، وقد تكلم ابن الأثير عن ابن الدهان في مؤاخذاته للمعاني فقال: إنَّ " الرجل قد كان من مشاهير علماء العربية غير مدافع، ولا يُبخس حقه، فإنه بلغ من هذا العلم مبلغاً كبيراً، ورقي فيه إلى درجة عالية، ولكنّ هذا لا يوجب له المعرفة بالشعر في أخذ المتأخر من المتقدم[١] ".

وهذا الموقف من ابن الأثير تجاه ابن الدهان رافقه موقف آخر يشهد للنقاد بالبراعة في ذلك، وأنه " لا يخفى عليهم معرفة سارق الألفاظ ولا سارق المعاني، ولا من يخترعها، ولا من يُلمّ بها، ولا من يُجاهر بالأخذ ممن يُكاتم به[٢] "، وهو ما يتجلى في رفض بعض أقسام السرقة وقبول أقسام أخرى، وكانت إشارتهم بينة إلى أنَّ عمود المعاني لا سرقة فيه وإنما السرقة في المعاني المخصوصة[٣]، فهناك أشياء مشتركة كالماء والكلأ والنار مباحة للجميع ولا تُحظر على أحد، وأما الممنوع فهو المعنى المبتكر الذي يخترعه شاعر دون غيره، ولم يكن أمامهم حين ذلك إلا الاحتكام إلى المنطق في تحديده، ومن هنا منحوا الفضل للسابق الذي يبتدع المعنى، إلا إنّ جاء متأخر وكسا هذا المعنى كسوة أفضل[٤] أو قميصاً أرقى[٥].

وقد سجَّل ابن رشيق كلمة مهمة في النظر إلى المعنى حين قال: "المعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضُه بعضاً[٦]"، وهو تشريع صريح للاستفادة التي تكون بين النصوص الأدبية، بل إنّ النظر في المعنى الأول والتأمل فيه يُصبح في هذه الرؤية مفتاحاً يتيح للمبدع اكتشاف المناطق الأخرى التي لم تفتح من المعنى، ولم تطرق من سابقيه، ولذا فقد وجدنا ابن الأثير يُشير إلى أنّ قلب الصورة القبيحة إلى حسنة هو تهذيب لا سرقة[٧]، وهو إشعار منه بوجود منْ يلتقط المعنى الساذج ويحكم

---

(١) الاستدراك: ٢، وانظر حديث الباقلاني عن صعوبة النقد ومعرفة المعاني: إعجاز القرآن: ١١٩ ـ ١٢٠.

(٢) إعجاز القرآن: ١٢٢.

(٣) انظر في ذلك: الموازنة: ٣ / ١٩٤، الاستدراك: ١٣.

(٤) انظر: عيار الشعر: ١٢٣.

(٥) انظر: الاستدراك: ٩.

(٦) العمدة: ٢ / ٢٣٨.

(٧) انظر: المثل السائر: ٣ / ٣٣٢.

بسرقته، دون أن يعي أن الفضل والإبداع هو للمتأخر الذي قام بتحويل الصورة من الرداءة والرفض إلى الجودة والقبول.

◇ **الأسباب:**

اختبأت في أعطاف البحث النقدي حول السرقات أسبابٌ ونتائج متواشجة ومتعددة، وكان الأصل أنَّ الشاعر الذي يتحرف إلى السرقة يُبقي أسبابه مجهولة إلا أن يلمحها النقاد ويشيروا إليها.

ففي قول أبي تمام:

ضاحكن من أسف الشباب المدبر    وبكين من ضحكات شيبٍ مقمرِ[1]

نجد التحليل الأدبي الذي يُقدمه الآمدي لهذا البيت يتجه إلى ملاحظة وجود الارتباك في الصياغة، ويُفسّره بأنّ أبا تمام قد سُبق إلى هذا المعنى، وأنَّ هذا النظم نابع من أنه أراد أن يأتي بمثل قول دعبل[2]:

لا تعجبي يا سلْمُ من رجل    ضحك المشيب برأسه فبكى[3]

فأبو تمام هنا - كما يرى الآمدي - يريد أن يفيد من معنى دعبل، وأراد في اللحظة نفسها أن يُخفي ذلك، وعندها وقع في عدم الوضوح، وأن يجيء المعنى مُلبساً لعدم ابتكاره، وإنما الصحيح أنه مسروق من غيره، وهو ما يوحي إلى المتأمل هنا بأنّ بعض النقاد والشعراء يتناولون تفاصيل قضية السرقات باعتبارها نوعاً من الخداع الثقافي، فهنا آخذ يُخفي ويسلخ ويمسخ، وهنا ناقد مولع باكتشاف المختبئ، وبفضح المستتر، ولم ينتقلوا إلى المنطقة الأهم، وهي البحث في صناعة المعنى وتحولاته.

إذن، فما سبق يدل على أنّ السبب الرئيس لسرقة المعاني هو استشعار المبدع بنفادها أمامه، ولا شك أن القول باستنفاد القدامى للمعنى كان مؤلماً لشاعر مرهف

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٤٥٧.
(٢) الموازنة: ٢ / ١٩١، بتصرف.
(٣) ديوان دعبل الخزاعي: ٢٤٩.

كأبي تمام[١]، وهو نفادٌ كان يدفعه للبحث عن الجديد المثير، حتى لو ركب في سبيل ذلك مركب التوعر والتعقيد، بل إنّ قضية كبرى كالبديع كانت أثراً من آثار الاتهام الذي رماه النقاد في وجه الشعراء المحدثين، بأنهم لا يقدمون معاني جديدة، وأن المعاني الجميلة والجديدة هي معاني الأولين، وأنهم لذلك في محنة من القول، " فانحصرت مواهب الشعراء إذ ذاك، في التنقيب عن معنى جديد لم يسمع به الناس، ولو كان تافها، والتوت أساليب التعبير التواء، الغاية منه إخفاء المعنى القديم، أو زيادة شيء فيه، أو نقله من شيء إلى شيء[٢]"، وكان من ذلك: السرقات والتجديد البديعي، الذي يغرق فيه الأديب بُغية إيهام المتلقي بالجديد، أو صرفاً لانتباهه إلى الموسيقى واستخدامه أداة جذب شعوري له.

### ۞ أمثلة تطبيقية:

توقف النقاد أمام معاني أبي تمام، وحاولوا مقاربتها بتطبيق معيار السرقة أو الأخذ، فتعددت إشاراتهم إلى أن معاني أبي تمام مأخوذة من غيره[٣]، ولم يُصاحب هذا التعدد اتحادٌ في الرؤية النقدية، وإنما تفاوتت طرق معالجاتهم لهذه الأبيات.

وإنَّ الولع النقدي بالتقاط مناطق السرقة والأخذ دفع بعض النقاد إلى إغفال الوقوف عند الجماليات، أو دراسة مظاهر التحول الدلالي بين المعاني، ومن ذلك ما قيل في بيت أبي تمام:

ومـا سـافـرتُ فـي الآفـاق إلّا ... ومِـن جـدواك راحِـلـتـي وزادي

---

(١) انظر: قضية عمود الشعر: ٨٩.

(٢) أبو تمام حياته وحياة شعره: ١٨٤ . ١٨٥.

(٣) انظر - مثلاً -: ديوان المعاني: ٢ / ٨٠٣، إعجاز القرآن: ٧٥، ١٢٤، المصون: ٧٥، المنصف: ٣٥، الصناعتين: ٤٧، كتاب المثلين المنسوب للمسلم بن محمد اللحجي: ١ / ٢٨٢، ٤٣٤، جوهر الكنز: ١٩٢، المذاكرة في ألقاب الشعراء: ٦٤، ١٩٨، الجمان في تشبيهات القرآن: ٢١٣، طيف الخيال: ١٣، الموازنة: ١/ ٥٩، ٨٩، ٢/ ٣١٦، ٣/ ٣١٣، ٣٦٧، شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٦٨، المستطرف: ٢/ ٤٥، الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ٣٠، المصون في سر الهوى المكنون: ٤٢، ٥٧، الكامل: ٢/ ٣، ٥٥٥/ ١٣٩، المحب والمحبوب: ٤/ ٢٦٠، الإيضاح: ٦/ ١٢٧، نضرة الإغريض: ٢٠٦، الصبح المنبي: ١٨٩، نفحة الريحانة: ٤ / ٥٤٥، وغيرها كثير جداً.

مقيم الظنِّ عندك والأماني وإن قلقت ركابي في البلادِ[(١)]

فقد قال الآمدي: إن أبا تمام قد أخذه من أبي نواس[(٢)] في قوله:

وإن جرت الألفاظ منّا بمدحة لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني

هكذا من دون أن يقف الآمدي هنا أمام المعاني الجديدة التي ابتكرها أبو تمام بنظمه الجديد، ودون أن يتأمل في مستوى الجماليات الحديثة، وهي استجابة طبيعية يتمثلها الناقد للتيار الذي يُعلي من شأن المعنى، لأن أنصاره " يتتبعون معاني الشعراء تتبعاً دقيقاً، ويحكمون بالسرقة لتشابه المعاني وتكرارها ... ولا يحفلون بعد ذلك باللفظ أو الصياغة الشعرية[(٣)] "، أي إنهم يأرزون في أحكامهم النقدية إلى ملاحظة أوجه التشابه - حتى الدقيقة منها - بين المعاني، ولا يعني طائفة منهم مقايسة جهد الشاعر في تحوير المعاني تبعاً لتغيير الألفاظ، ففي هذا المثال نجد الصورة التي يُقدمها أبو تمام صورة بديعة وحديثة، ولم تكن مماثلة لطبيعة الصورة في بيت أبي نواس، ولعل من مظاهر ذلك أنّ أبا تمام قد أشار إلى فكرة السفر، وأن صلة القرب والعطاء مستمرة مع ممدوحه، وذلك بأن راحلته التي تنقله، وزاده الذي يأكله هو من هذا الممدوح، ثم أقام حالةً من التقابل في بيته الثاني بين ثبات العاطفة والمشاعر وزوال الجسد، فلم تكن مغادرته مانعة ولا سبباً في أن يتضاعف رجاؤه بممدوحه، وهي صور رائعة تستدعي الإعجاب حتى لو قام بنقلها الحرفي، فكيف والشبه بينهما لم يكن إلا على مستوى الوفاء للممدوح وطول التعلق به، وهو ما يفعله جميع الناس ومنهم الشعراء، وليس حكراً على أبي نواس، والإبداعُ هو في طريقة بعث المعنى المكرور من رقاده، وكيف يستطيع المبدع أن يُصوّره، وهو ما نجح فيه أبو تمام.

ويتجلى وجه آخر من أوجه الحديث عن معاني أبي تمام، وهو مقايسته بغيره من الشعراء على مستوى الأخذ منهم، ففي قوله مثلاً:

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٧٤.

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٦٩.

(٣) مشكلة السرقات: ٢٦٠ . ٢٦١.

إذا الـيـد نـالـتـهـا بـوِتـرٍ تَـوَقَّـرت ... على ضعفها ثمَّ استقادت من الرِجلِ[(١)]

وقول ديك الجن :

ظـلـلـنـا بـأيـدينـا نُـتـعـتـعُ روحـهـا ... وتـأخـذ مـن أقـدامـنـا الـرَّاح ثـارهـا

نجد محاولة لعقد الصلة بين معاني أبي تمام هنا ومعاني ديك الجن، فيُشير أبو هلال العسكري إلى أنه أخذها من ديك الجن، ويقول : " كان أبو تمام كثير الإناخة عليه[(٢)] "، وهو ما يتكرر عند غير العسكري[(٣)]، واللافت هنا أنَّ هناك من رأى أنَّ ديك الجن هو الذي يستضيء بمعاني أبي تمام، ويذهب مذهبه في الشعر[(٤)]، ولعل هذا ما يفتح باب الخصومة وأثرها في مآخذهم للمعنى، حيث إنَّ ديكاً يعد بمثابة الشيخ لأبي تمام، ومع ذلك فقد حدثت المنافسة بينهما.

ويتعامل ابن رشيق من خلال وسيلة بحثية جديدة لاستبانة مسألة اختلاط القول بالسرقة بين المتعاصرين، فهو يشير إلى أنَّ مما يكشف السرقة : تقييد التاريخ، فأبوالعيناء، وهو أكبر سناً من أبي تمام قد يتوهم أنَّ أبا تمام قد سرق منه قوله :

عـذلاً شـبـيـهـاً بـالـجـنـون كـأنـمـا ... قـرأت بـه الـورهـاء شـطـر كـتـابِ[(٥)]

وهذا غير صحيح، لأنَّ أبا العيناء قال قصيدته في المتوكل، وحبيباً قالها يمدح مالك ابن طوق في أيام المعتصم أو الواثق[(٦)]، فابن رشيق يوظف المنهج التاريخي لفحص معاني بقية الأبيات، ومنه يستنج مناسبة القصيدة وداعيها، ومن خلال هذه

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٢٠، ويقول التبريزي: أي إذا اليد وترت هذه الخمر، ويعني بالوتر مزجها، ثم صيرها تطلب وترها عند الرجل، لأن من شأن السكران أن يضطرب في مشيه.

(٢) ديوان المعاني: ١ / ١٨٠، وانظر منه: ١ / ٦٠٢.

(٣) انظر: الموازنة: ١ / ٦١، العمدة: ٢/ ١٠١.

(٤) انظر: الأغاني: ١٤ / ٥١، ويشير الآمدي إلى فكرة تعاصرهما وأثرها في تحديد السارق (الموازنة: ١/ ٦١، ٣ / ٦٠٦)، على حين أنَّ ابن رشيق يشير إلى أنّ تقدم ديك الجن النسبي كاف للقطع بسرقة أبي تمام منه (العمدة: ١ / ١٠١).

(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٧٨، ويقول التبريزي: المعنى أن الكتاب إذا قطع شطره ثم قرئ لم يفد معنى، وكان لفظه كالهذيان، والورهاء: الحمقاء.

(٦) قراضة الذهب: ١٠٣ . ١٠٤.

الوسائل يرفع مستوى الموازنة النقدية، ويجد في معاني القصيدتين سبيلاً لفحص التقدم والتأخر.

ومن التقاطعات النقدية المهمة التي درست معاني أبي تمام ما يتعلق بتقدير حجم الجديد عنده، إذ كان أقوى المآخذ الموجهة إلى معانيه ما قاله دعبل عن معانيه وأن ثلثها سرقة[١]، وأن ما خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها[٢]، وهو نسف لجزء كبير من معانيه، فالمسروق وإنْ كان شريفاً لن يُقبل ولا يحمد مستخدمه.

ولعل هذا الموقف هو ما دفع السجستاني أن يحصر معاني أبي تمام الجديدة في ثلاثة فقط، ولكنه يرتفع عند ابن الأثير الذي أشار إلى أن أهل الصناعة يُكبرون جديد المعنى عند أبي تمام، وقد بلغت معانيه الجديدة عشرين معنى[٣]، وهي أحكام تتجه إلى مقايسة الجديد من خلال خلو البيت من ألفاظ سابقيه ومعانيهم، وأن يجيء خالياً من إسقاطات الشعراء قبله، وهو ما لا يمكن تصوره بهذه الحرفية المطلقة، بل إن هذا يقضي على الشعر في مهده، لأن " معنى ذلك أننا نطلب إلى الشاعر أن يحقق ما يلحق بالإعجاز[٤] "، ومعلوم أنّ المعاني إنما تبنى على رؤوس بعضها، وتأخذ برقاب بعض، و الابتكار له صوره المتعددة، ومنها: القدرة على هضم المعنى السابق وتمثّله جيداً، ومن ثم إعادة تشكيله، وإدخال العناصر الجديدة في لحمته، وهو ما نجد أنَّ الآمدي يتوقف أمام هذه الرؤية، وهو حين يرفض رأي السجستاني، فإنه يقدم رؤيته من خلال الشهادة لأبي تمام ب"أنَّ له - على كثرة أخذه من أشعار الناس ومعانيهم - مخترعات كثيرة، وبدائع مشهورة[٥]"، فالآمدي يقرُّ بأخذ أبي تمام من معاني غيره، وبأنه أخذٌ كثيرٌ، ولكنه لا يبالغ في محاصرة المعاني الجديدة والبديعة عنده بهذه القلة، وإنما يشهد له بالكثرة الإبداعية، وهو ما يؤكد التفاوت في تحديد مفهوم المعنى، وأن لذلك أثره في تحديد المخترع من المعاني!

---

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٩.

(٢) انظر: المرجع السابق: ١ / ٥٩.

(٣) انظر ص ٣٧ من هذه الدراسة.

(٤) تاريخ النقد الأدبي: ٦٠٢.

(٥) الموازنة: ١ / ١٣٨، وانظر حكم إيليا حاوي على رأي السجستاني بالسخف والتعدي (ابو تمام فنه ونفسيته: ٧٤).

وإذا كان المثال السابق يعد استهلالياً للقول بأثر الخصومة في السرقات، فإن هناك مثالاً أعمق دلالة، وهو ما نجده عند ابن المعتز، الذي توقف عند معنى بيت أبي تمام:

جلا ظلمات الظلم عن وجه أمةٍ أضاء لها مِن كوكبِ الحق آفِلُه[1]

وقال: إن أبا تمام سرقه من الرسول ﷺ[2]، ومع ما يمكن توجيهه إلى التنبيه على التأثر إلا أنه يُشكل مفارقة كبرى، وكأن المعنى النبوي محظور على الشعراء استنفاده والاستفادة منه، مع وجود التأكيد البلاغي المتكرر على أهمية التزود الكبير من أحاديث رسول الله ﷺ لتقوية الأسلوب، وليضمّن معانيه شعره[3]، ولعل موقف ابن المعتز يُشعر بروح الخصومة في هذا المأخذ، وقد كان ابن المعتز قادراً على تقديم هذه الرؤية من خلال معالجة لا تلغي حق الشاعر في الاستفادة من الآخرين والتقاطع مع أقوالهم، والبناء عليها، كأن يشير إلى الاحتذاء أو التوليد.

وواضح أن التأمل في سياق معاني أبي تمام والحديث عن استراقه لها من الآخرين قد أخذ مستواه العالي منذ بداياته، فالصولي يتحدث عن اتهام أبي تمام بسرقة قصيدة كاملة من غيره ويرد على ذلك[4]، ولم يكن ذلك متوقفاً عند عصر دون آخر، وإنما شملت هذه الملاحظات العصور كافة، وكان أغلب النقاد في مؤاخذاتهم قد التزموا ألا يتجردوا من مقاييس عصرهم السائدة، " والتي كانت تولي المعاني النصيب الأكبر من الرعاية والاهتمام، وإليها كانت تنصرف المقارنات لإثبات السرقة من عدمها[5] "، أي إنهم تمثلوا المعايير التي تُلبي ثقافة بيئتهم النقدية، والتي كانت ترصد المعنى في غفلة عن التكوين اللفظي والتركيبي الذي أنتجه.

### ۞ معالجة نقدية لظاهرة تتبع معاني أبي تمام:

وإذ نُدرك التحول الكبير الذي تتخذه الدراسات النقدية الحديثة في التعامل مع

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٦.
(٢) انظر: كتاب البديع: ٢٦.
(٣) انظر: المثل السائر: ١ / ٨٥، جوهر الكنز: ٣٠.
(٤) انظر: أخبار أبي تمام: ٢٠١، هبة الأيام: ١٦٣.
(٥) أبو تمام بين ناقديه: ٢٨٩.

السرقات بوصفها لوناً من ألوان التناص، فإننا بحاجة إلى محاولة القراءة الحديثة لظاهرة تتبع معاني أبي تمام ونسبتها إلى السرقة، وسنجد عدداً من الخيوط المضيئة في هذا النسق، وذلك بعد استبعاد ما تتضح فيه السرقة بشكل لافت، مما لم يظهر فيه لأبي تمام جهد ينقله من مستوى السرقة إلى مستوى الإبداع.

فأمّا الخيط الأول فهو وعي أبي تمام نفسه بالسرقة، وحضور الحديث النقدي عنها في شعره، فهو القائل معتداً بصنعته الإبداعية:

منزهةً عن السرق المُوَرّى　　　مكرمةً عن المعنى المعادِ[1]

وهو يسوق هذا البيت في سياق مديحه للمعنى في أشعاره، وأنه يحتفي بالقصائد ذات المعاني البكر، وشديدة الأسْر، وسالمة النواحي[2]، وأحسب أنه يشير إلى أنه حين ينفي السرقة عن معانيه، فإنه يكرمها عن المعنى المعاد، أي إنه لا يقدم من المعاني إلا الجديد، فالشاعر المتميز إن أخذ أو استدعى معاني غيره، فإنه لن يتركها، وإنما سيملؤها بروحه، وسيجتهد في الإفاضة عليها من بئر نفسه، حتى لا تكاد تجد فيه شبهاً بغيرها، وكأنه يأخذ من غيره ما يجوز أن يأخذه أي شاعر من المعاني المشتركة فحسب، وستكون صناعته وحرفته الإبداعية في كثير مما نظم من المعاني سبباً في إلغاء مفهوم السرقة عن معانيه، لأنه صنع من المعنى القديم معنى جديداً، وهو المعنى الحقيق بالتكريم، ولعل هذه الحِرفة الدقيقة التي لا يُتقنها إلا أمثال أبي تمام هي التي دفعت النقاد إلى التنبيه على الخفاء الذي يوجد في سرقاته، ولئن سمّاها بعضهم سرقات ولم يتجاوزوا ذلك، فإن الأولى هو القيام بحق النقد العميق، والإشارة إلى إبداع المعنى الجديد من خلال النظر في المعاني القديمة، وهو ما قد يتمثل في قدرة أبي تمام على التوليد الدلالي العميق من النصوص السابقة له.

ومن هذه الخيوط أن التفاوت في توجيه المأخذ يحمل إيماناً بالتفاوت في رفض المعنى، فلم يكن أبو تمام في كل ما قيل عنه سارقاً، وإنما رأينا الاصطلاحات النقدية المتفاوتة، ووجدنا التصريح بالقيمة التي أحدثها أبو تمام في المعاني التي

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٢، وانظر قصيدته الكاملة والساخرة في هجاء رجل سرق شعره وسار إلى الممدوح وادّعاه (الديوان: ٤/٣٠٨) (جمع الجواهر للقيرواني: ٢٤١).

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٠.

قيل : إنه إنْ سرقها، فهو يزيد في المعنى ويُتممه ويكمله[١]، وهو يجود المعنى وإنْ كان أخذه[٢]، وهو يأخذ المعنى ويعمل منه معنى آخر[٣]، وهو أولى بالمعنى لأنه حوَّره[٤]، وحين تحدث ابن بسام عن أحد المعاني التي قيل إنه أخذها وسمَّى صنيعه وقال : " كشف أبو تمام هذا وحسنه[٥] "، فأبو تمام حين يُهاجِم معاني الآخرين، فإنه إيمانٌ منه بأنّ المعنى ما زال قادراً على الإشعاع مرة أخرى، وأنه قادرٌ على هضمه بقوة وإنتاجه من جديد، وهو ما قد نجده في قوله عن قصيدته :

ويـزيـدهـا مـرُّ الـلـيـالـي جـدَّةً وتـقـادم الأيّـام حـسـن شـبـابِ[٦]

أي إنَّ المعنى ممتلئ بالجدة في كل حين، بالإضافة إلى أنّ محاولة الشاعر في إعادة قول ما قيل، هو نوع من التحدي الذي لا يدخل في غماره إلا القوي الواثق من الشعراء، ولذا فإننا نجد احتفاء كبيراً يختزنه أبو تمام بنصوص الشعراء من قبله، فهو يذكر أسماء بعضهم في شعره، ويجمع نصوصهم في حماسات متنوعة، وهو يُسجّل قاعدة ذهبية في الوعي بالتراث الإبداعي السابق، فهو إنْ فعل ذلك و وعى تراث سابقيه " خليقٌ إن أتفقدها أنْ أحسن[٧] "، أي إن القراءة الناقدة لنصوص سابقيه من الشعراء هي التي تصنع النص الأقوى، فالأسد مجموعة من الخراف الصغيرة، وهو ما يمكن أن نجد شيئاً من تأويله في قول صاحب ظلامة أبي تمام[٨] : أبوتمام هو من علمهم شن الغارات[٩]، فلم يعد أبو تمام سارقاً، وإنما أصبح أستاذاً في الإغارة الإبداعية على معاني غيره، وهو إيمان بأن الفضل للسابك وليس للسابق،

---

(١) انظر: أخبار أبي تمام: ٥٣، التبيان: ١٥٥، الصناعتين: ٢٠٠، الطراز: ٣ / ١٩٤، ٢٠١.
(٢) ما لم ينشر من أوراق الصولي: ٥١.
(٣) انظر: البديع لابن منقذ: ٢٠٨ ـ ٢٠٩، وانظر منه: ١٨٦.
(٤) انظر: الصبح المنبي: ٢٠٣.
(٥) انظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ٤ /٦٩٣.
(٦) ديوان أبي تمام: ١ / ٩١.
(٧) طبقات الشعراء: ٢٨٤.
(٨) يرى د.محمد الهدلق أن مؤلفها هو الخالدي (مجلة علامات، ظلامة أبي تمام: ١٢٦، محمد الهدلق، شوال، ١٤١٥هـ)، وذلك خلافاً لما يراه د. إحسان عباس من خلال أدلة يقدمها (تاريخ النقد الأدبي: ١٨٥).
(٩) انظر: ريحانة الألباء: ٢ / ٤٢٩.

فالمعنى على ما آل إليه، وليس ملتزماً بداياته، كما تكون قيمة الشجرة بثمارها لا ببذورها، ومن خلال الصناعة الإبداعية القوية التي يقوم بها أبو تمام فإنه لا يبتعد عن السرقة فحسب، وإنما هو يسلك طريقاً آخر لايوصف بها، إذ يقول الصولي : " لو جاز أن يصرف عن أحدٍ من الشعراء سرقة، لوجب أن يصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه، ولكن حكم النقاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنىً ولفظاً أو جمعاهما، أن يجعل السبق لأقدمهما سناً، وأولهما موتاً، وينسب الأخذ إلى المتأخر، لأن الأكثر كذا يقع[(١)] "، فهنا احتكام إلى مقياس منطقي في فهم السرقة هو الذي دعا إلى أن يُرمى شاعر كأبي تمام بها، ولو جاز أن تصرف عن أحد لكان أبو تمام من أولى هؤلاء، لما يُقدمه من اختراع وبديع.

ومن الأمثلة الدالة على عمق المعنى عند أبي تمام وإنْ اقتبسه من غيره، أننا نجد السري الرفاء يجتهد في تتبع معاني أبي تمام وتشابهها مع غيرها، فيُشير إلى سرقاته المخفية التي تحتاج إلى النباهة في اكتشافها، فيقول : " وقال أبو تمام أيضاً في المعتصم.

رمى بك الله بُرجيها فهدمها ... ولو رمى بك غير اللهِ لم يُصِبِ[(٢)]

قال الله عز وجل : ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَىٰ﴾ [الأنفال: ١٧] مثل هذه السرقات الخافية العين والأثر، لا يقف عليها، ولا يفطن لها ؛ إلا الراوية النحرير الذي دوّخ ساحة الشعر بحفظه، وصارت الدواوين مجاجة ذهنه[(٣)] "، فهو يحاكم البيت إلى الآية، وهو حين يجد في البيت قوة وخفاء يستدعيان نقاداً متبصرين، ذوي ملكات عالية ؛ فإنه مع ذلك يمنحها صفة السرقة، وهو ما يُخفف التعلق بحرفية هذا المصطلح ودلالته السيئة التي جاءت من الفضاء الشرعي والاجتماعي، وكأنّ السرقة هنا نوع من البذور التي قام الشاعر بتفعيلها، وبث الحياة فيها من جديد، لأنّ التشابه مع النص الشرعي وتوظيف أجوائه في معاني الشعر يعد قفزة دلالية عظيمة، وهو وسيلة إبداعية تستهدف ملء المعنى الشعري بفضاءات

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٠٠ . ١٠١.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٥٩.

(٣) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب: ١ / ١٥٨.

السياقات القرآنية، ولن يعدو كونه اقتباساً.

ومن تجليات التفاوت في تحديد موضع السرقة وكيفيتها ما نراه يسطع في نقد النقد الذي قدمه الآمدي على ابن أبي طاهر، وأنه " خرّج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض[1] "، وكذلك فيما قدمه الآخرون على الآمدي[2]، حيث كانت المعاني في قضية السرقات موضعاً لاصطدام العقول وتمايزها، وكان مصدر التفاوت هو الاختلاف في القدرة على تحديد المعنى الأدبي أو صورة المعنى، أما حين يتعامل الناقد مع المعنى في صورته الساذجة، فإنه سيجد حينها أصناف النظم بعامة تشير إليه، وسيكون استخدام الشاعر للفظة معينة سبق أن استخدمها غيره دليلاً على سرقته، وهو ما أنتج غفلة بعضهم عن أن هناك مَعَارض للقول، فلكل نظم معنى يخصه ولا يتجاوزه إلى غيره، وهو محل التجديد الذي يجترحه الشاعر المتميز.

ومهم هنا أن يقال: إن هذا التفاوت لم يكن حِكراً على معاني أبي تمام، وإن كانت معانيه تعد شاهداً كبيراً على ذلك، ولكنه شمل شريحة واسعة من أحكامهم حول السرقة، ولعل تعدد مصطلحاتهم في وصف السرقة إنما هو إيذان منهم بالاختلاف الموجود فيها، وأنّ تثريبهم على الشعراء لم يكن بدرجة واحدة، ففرق بين السلخ والمسخ والاحتذاء والإغارة والتوليد - مثلاً -، ولا أحسب صنيعهم هذا يعد على مستوى الدرس النقدي من المستويات المتحجرة كما يرى أحد الباحثين[3]، لأنه تعامل نقدي يحمل وعياً بالاختلاف المعنوي بين أشكال السرقة، وهو ما صرّح بشيء من فضاءاته القاضي الجرجاني، فقال عنه: إنه رأيٌ " أغتنم به فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهور[4] "، ورفض الشريف المرتضى إطلاق السرقة، إذ " ربما تواردا من غير قصد، والأولى أن يقال: هذا نظيره وشبيهه[5] "، أي إن حيدة الناقد

(١) الموازنة: ١ / ١١٢، ١١٤، ١٢٣، وانظر: الحركة النقدية: ٢٢١.

(٢) انظر: الوساطة: ٢٣٠، تعليقاً على رأي الآمدي في: الموازنة: ١ / ٨١، وانظر: طيف الخيال: ١٨١٣.

(٣) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٧٢.

(٤) الوساطة: ٢١٥، وهو يتحدث عن خطورة مصطلح السرقة، وأنه لا يستخدمه ولا يرى ذلك لغيره، أن الأولى اللجوء إلى مصطلحات أخرى، من قبيل: السبق.

(٥) طيف الخيال: ١٤١.

عن استخدام مصطلح السرقة بحمولته المزعجة ولجوئه إلى مصطلحات أخرى، يحمل موقفاً نقدياً له دلالته في التخفف من الحكم بها جزافاً، وقد خَطَا عبدالقاهر الخطوة الأبرز في هذا المجال حين أوجب التفريق بين منحنيين وهما: منحنى السرقة ومنحنى الاحتذاء والأخذ[1]، ورأى أنَّ بينهما فارقاً، لأن الأول هو سير على خطوات الآخرين للوصول إلى غاية عليا، أما الثاني فإنه ابتكار للطريق ووصول إلى ذات الغاية العليا، ولذلك فقد أعلى عبدالقاهر من شأن صنيع أبي تمام مع معنى أبي نخيلة في قوله:

وأنبهت لي ذكري وما كان خاملاً ولكن بعض الذكر أنبه من بعض[2]

فرأى عبدالقاهر أن أبا تمام قد أحسن وأبدع حين "عمد أبو تمام إلى هذا البيت الأخير فقال:

لقد زدت أوضاحي امتداداً ولم أكن بهيماً ولا أرضى من الأرض مجهلا
ولكن أيادٍ صادفتني جسامُها أغرَّ فأوْفتْ بي أغرَّ محجَّلا[3][4]"

أي إنّ عبدالقاهر يُجسد تياراً وعى الفارق بين معاني الشعراء، ورأى أن التماثل المطلق مستحيل، وأن الأولى أن يتجه الدرس وجهة البحث في الخيارات المتاحة أمام المبدع لأداء معانيه، وعلى ذلك يُحاكم، فكان دخول أبي تمام إلى معناه هنا من خلال تحريك الدلالة الموجودة عند أبي نخيلة مسوغاً لإبداعه، وهو الذي يجب على الشاعر استثماره وعلى الناقد التنبّه له.

ومن الخيوط المهمة في هذا المجال، أن من المعاني ما هو عام ومشترك ومباح أمام الجميع، وهو ما نجد الآمدي يُشير إليه أحياناً[5]، وأنه جلُّ ما يستعمله

---

(١) انظر: دلائل الإعجاز: ٤٦٨، ٤٧١، ويقول د.هدارة: "يبدو أن عبدالقاهر قد قال الكلمة الأخيرة في دراسة السرقات" انظر: (مشكلة السرقات: ١٢٦).
(٢) انظر: العمدة: ١ / ٤٣، الموازنة: ١ / ٩٩، الأغاني: ١ / ٢٦٣.
(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٩٩ . ١٠٠.
(٤) دلائل الإعجاز: ٤٨٤، وانظر تناول هذا البيت في المقامة الحصيبية: ١١١.
(٥) انظر: الموازنة: ١ / ١٢٣، ٣ / ١٩٤، ويسميها عبدالقاهر المعاني العقلية (أسرار البلاغة: ٢٦٣، مشكلة السرقات: ١٢١).

أهل الصناعة[١]، وفيه يرى ابن الأثير أن هناك معاني مشتركة وموجودة بين الناس، " ولا بد للشعراء من التوارد عليها، لكن يبقى هنا التفاوت في القمص التي تلبس من الألفاظ، فالفضل بينهم إنما يكون في ذلك لا في غيره[٢] "، فالجهد هنا والبراعة تنصرفان إلى قدرة الشاعر على تحويل المعنى إلى سياق آخر، وعلى أن يمنحه شيئاً من نفسه، وذلك بتحويل الدلالة أو إثرائها، أو تغيير بعض الأساليب فيها، أو هو ما سماه ابن الأثير بالقُمص، على أنَّ هناك من المعاني ما هو غير مستغرب على طائفة الكبار من الشعراء، وهو ما يشير إليه علي بن خلف حين توقف أمام قول أبي تمام :

هنالك تلقى الجود حيث تقطَّعت      تمائمه والمجد مرخى الذوائبِ[٣]

وكان القول باحتذاء أبي تمام لمعاني سابقيه شائعاً، فقال علي : " هاتان الاستعارتان كثيراً ما وردتا في الأشعار - أعني تقطيع التمائم وإرخاء الذوائب - مستعارتين لغير هذا المعنى، ولا يتعذّر على أهل الصنعة نقلهما إليه[٤] "، فابن خلف يلحظ أمرين مهمين، وهما : المعنى المشترك، والقدرة على النقل والتحويل لشاعر الصنعة، وهو المتحقق في حالة أبي تمام، وكأن ذلك إيمان بقدرة أبي تمام لأنه من أهل الصنعة على تحوير القديم وإلباسه ثوب الجديد، فهو من أئمة الصنعة.

ومن أمثلة الوعي بذلك، ما نجده عند الآمدي، حين توقف أمام بيت أبي تمام، وهو قوله :

السيف أصدق أنباءً من الكتب      في حدهِ الحدّ بين الجِدِ واللعِبِ[٥]

ورأى أنه أخذه من قول الكميت الأكبر :

ولا تكثروا فيها الضجاج فإنهُ      محا السيف ما قال ابن دارة أجمعا

فالآمدي هنا ينتقد أبا تمام ويصفه بالسرقة، ولكنه يشير إلى أنّ هذا البيت هو

(١) انظر: المثل السائر: ٢ / ٦١.
(٢) الاستدراك: ٩.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٠٣.
(٤) مواد البيان: ٤١٦، بتصرف.
(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٠.

من أحسن ابتداءاته[١]، أي إنه يشير إلى اعتماد أبي تمام على غيره أو سرقته منهم، ولكنه يحمد له هذا البيت حين يُقايسه بأبياته الأخرى، ومع التنبيه والإشادة بهذه الرؤية من الآمدي في هذا الموضع وفي غيره[٢]، إلا أن عدم الفحص - أحياناً - للمعنى التمامي الذي قد يوجد عند بعض النقاد، وعدم مقارنته بالمعنى الموجود عند سابقيه، هو ما ينتقص من قيمة هذه التجارب النقدية، لأنها تُغفل هذا الجانب المهم، لأن المعاني بطبيعتها متحولة ومتأثرة بالفضاء المعرفي الذي يحتضنها، وحين ينتقل المعنى من يد شاعر إلى آخر، فإنه - لا بد - أن يكتسب وهجاً آخر، إذ تتم الدعوة إلى إيلاء فكرة التشابه وأثرها في المعنى أهمية كبرى، فإن مسوغ ذلك هو ما نجده في التراث النقدي والبلاغي من جدل واختلاف كبير بين أطرافه حول سرقاته، حتى وجدنا الآمدي نفسه يعقد باباً مستقلاً يتتبع فيه ما زعمه ابن أبي طاهر من سرقات أبي تمام للمعنى[٣]، ويفندها بحجج عديدة.

**ج / عدم إصابة المعنى :**

يمتح العمل الأدبي قيمته من معانيه الصائبة، ولا يبلغ المعنى الشرف ما لم يكن صائباً، وعلى ذلك قامت معايير بعض النقاد في تتبعهم لمعاني أبي تمام لاكتشاف مدى الدقة وحسن الإصابة فيها، والنقاد في درسهم لما يُنتظر من الشاعر من صواب في معانيه ينطلقون من حقيقية مهمة، وهي أنَّ الشاعر مطالب بتحقيق أهداف شعره، " وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها - وهي : اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ - كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه[٤] "، ومن هنا كانت الإصابة في الوصف تقع في صلب عمود الشعر[٥].

وقد قدَّم النقاد عدداً من المآخذ التي حاولت مقاربة المعنى التمامي من حيث الدقة في إصابة المعنى، فوجدنا حضوراً نقدياً رافضاً للمعنى في قول أبي تمام :

---

(١) الموازنة: ١ / ٥٩ . ٦٠، بتصرف.

(٢) انظر: المرجع السابق: ١ / ٤٩٦.

(٣) انظر: المرجع السابق: ١ / ١٢٣.

(٤) عيار الشعر: ٢١.

(٥) انظر: شرح ديوان الحماسة: ١ / ٩.

ورُحبَ صدرٍ لو انَّ الأرض واسعةٌ    كوسعِهِ لم يضِق عن أهلِها بلدُ[١]

فحكم عليه جمهور النقاد بأنه غلط، ورفضه الآمدي[٢] والقاضي الجرجاني[٣] والعسكري[٤]، إذ " كان ينبغي له أن يقول: ورحب صدر لو أن الأرض واسعة كوسعه لم يسعها الفلك أو لضاقت عنها السماء، أو أن يقول: لو أن سعة كل بلد أو مصرٍ كسعة صدره لم يضق عن أهله بلد، وكان حينئذ يكون المعنى مستقيماً[٥] "، فارتباك المعنى هنا نابع مع أنَّ الصورة الشعرية التي قدمها أبو تمام لم ترُق للنقاد، ووجدوا فيها عدم تمثيل مستقيم للمعنى، لأنَّ المدن والبلدان لا تخطط في الأساس على قدر سعة الأرض، وأنّ الأرض تتسع لبلاد كثيرة، ومن هنا فإنَّ نسبة رحابة الصدر عند الممدوح إلى الأرض تحمل مخالفة لما يقوله واقع الأشياء وحقيقتها، وعلى ذلك رُفض المعنى، وحكم بفساده، وأنه خارج عن الصواب، لأن المعنى في بيت أبي تمام مخالف لحقيقة الواقع، و " إصابة الوصف هي أن يُصور المتكلم ما أراد التعبير عنه من المعنى تصويراً مطابقاً لما عليه الشيء الموصوف في الخارج والواقع[٦] "، وهو ما لم ينجح أبو تمام في فعله، فجاءت صورته الشعرية في اتجاه لا يخدم استقامة معناه وسلامته، ورأى النقاد أنه لم يصب المعنى المنتظر منه.

وواضح هنا أنَّ هذا المأخذ الذي يبحث عن إصابة المعنى قابل للتفاوت والجدل في تطبيقاته، فالمعنى الذي يُقدمه أبو تمام معنى مجازي، وهو قائم على مقاربة الأشياء لا تمثيلها على جهة الحقيقة، ولو حاولنا الوعي بمراده، لوجدنا مناسبة كبيرة بين معنى البيت وسياق القصيدة العام، وهو سياق في المديح، وقد قامت معاني القصيدة كاملة على المبالغة، فلم يعد بحاجة إلى الاحتكام الحرفي إلى الواقع، ثم إن المخزون الكنائي ناطق بالرغبة التمامية برفع مستوى المبالغة، إذ لا حقيقة حرفية لقوله: (رحب صدر)، ولا يمكن لصدر أن يوصف بالرحابة على جهة

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٢.
(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٢٠٣.
(٣) انظر: الوساطة: ٧٧.
(٤) انظر: كتاب الصناعتين: ١٢٤.
(٥) الموازنة: ١ / ٢٠٤.
(٦) شرح المقدمة الأدبية: ٧١.

الحقيقة، إذ قصارى ذلك أن يقال : إن صدره فيه كِبر، ولكنها كناية تحمل في رحمها الإشارة إلى كِبر القلب والمشاعر وأن هذا الممدوح قابل لأن يضم الأشياء جميعاً، وأن يضمّ في عاطفته ما لاتستطيعه البلدان والأراضي، وإذا كانت الجمادات لا تستطيع تجاوز إمكاناتها، فإنه - وهو الحي - قادر أن يتمدد لأحبابه، بالإضافة إلى ما يمكن قوله في " أن كلمة الأرض قد وردت بمعنى البلاد، فلم لا نحمل قولة أبي تمام على هذا المحمل، لكي نبعد الطعن عن بيته، فقد وردت كلمة (الأرض) في القرآن الكريم في عشرات المواضع[1] وفسرت بمعنى البلاد[2] "، أي إن هناك سنداً لغوياً للقول بمعنى أبي تمام، فلم تعد تلك الملاحظة التي تؤاخذ المعنى هنا قابلة للاتفاق، لأن في مطاوي البيت ما يُخفف المؤاخذة إن لم يُنهها.

ومن ذلك كلام الآمدي حين يتوقف أمام قول أبي تمام واصفاً الفرس :

وبشعلةٍ نَبْذٍ كأن فلولَها[3] في صهوتيهِ بدءُ شيب المفرِقِ[4]

ويقول : " قوله : (فلولها) يريد ما تفرق منها في صهوتيه، والصهوة : موضع اللبد، وهو مقعد الفارس من الفرس، وذلك الموضع أبداً ينحت شعره لغمز السرج إياه فينبت أبيض ؛ لأن الجلد هناك يرق، وأنت تراه في الخيل كلها على اختلاف شياتها، وليس بالبياض المحمود ولا الحسن ولا الجميل ؛ فهذا خطأ من هذا الوجه، وهو خطأ من وجه آخر، وهو أن جعله شعلة، والشعلة لا تكون إلا في الناصية أو الذنب، وهو أن يبيض عرضها وناحية منها، فيقال: فرس أشعل وشعلاء، وذلك من عيوب الخيل[5] "، وهي مؤاخذة للمعنى من جهة عدم إصابته للمعنى المراد، وإذا كان الآمدي قطعياً في رفضه، وذلك بناء على توجيهه لمعنى (الشعلة)، فإن المعري يحصر اختصاص الشعلة في الذنب عند أهل العلم، أما العامة فإنهم لا

---

(١) في الكتاب قال: مواضع، وهي خطأ مطبعي.

(٢) نقد الموازنة: ١٧٦، كما في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ﴾ [البقرة: ١١]، وقوله: ﴿فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ﴾ [آل عمران: ١٣٧].

(٣) هكذا في الموازنة ١ / ٢٥١، وهي في الديوان (قليلها).

(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١١.

(٥) الموازنة: ١ / ٢٥١.

يفعلون ذلك[١]، ويتجاوز الخفاجيُّ ذلك إلى أن يعد صنيع الآمدي نوعاً من التحامل من الآمدي[٢]، وهو ما يكشف التفاوت في الحكم النقدي، لأنّ رأي أبي العلاء يحمل تخفيفاً من المؤاخذة، وأن البيت قد جاء مناسباً لطبقة معينة من القراء،وهو ما نجده عند الخفاجي حين رمى الآمدي بالتعصب أو التحامل،وكأنه إيماء بأن الاحتمال الدلالي لصواب البيت يمنع من أن يوسم بالخطأ.

ومن أمثلة التتبع النقدي والمؤاخذة لمعاني أبي تمام تركيز النقاد على تواتر جميع أطراف البيت على صناعة المعنى، وألا يُداخل المعنى شيء يصرف طريق المعنى إلى غير وجهته، فإن تم صرف الدلالة الكلية للبيت إلى معانٍ فرعية لاقيمة لها، فإن ذلك يكسر استقامة المعنى وإصابته، ففي قول أبي تمام :

وكثير عزة يوم بينٍ ينسبُ ... وابن المقفعِ في اليتيمةِ يُسهِبُ[٣]

نجد الآمدي يقول : " كان ينبغي أن يُفضّله على ابن المقفع وغيره لا أن يُشبهه به، وكذلك ذكره لكثير ركاكة وضيق حيلة[٤] "، أي إن الشاعر قد كسر سيرورة المعنى بتوظيفه لاسم لا يدل على مراده، وذلك لأنه قد استسلم لجريان الألفاظ، ولم يفطن لخدمة هذا الاستدعاء للمعنى الكلي، ولذلك آخذه الآمدي ورفض صنيعه.

واللافت هنا أن رأي الآمدي لم يكن مطرداً لدى النقاد جميعاً فهناك من حاول شرح هذا المعنى، والتأكيد على الجمال فيه، وهو ما يؤكده التبريزي، فأبو تمام في معانيه السابقة قد " ذكر أربعة كلهم مبرِّز في الطريقة التي سلكها، ... وذكر كثير عزة وهو من بني مليح من خزاعة، وكان يُقدم في النسيب وفي مدح الملوك[٥] "، أي إنَّ اختياره لكثير كان متناسباً مع الإيقاع المعنوي للأبيات عامة، ولم يكن شاذاً في ذلك، فكثير واحد من مجموعة تتكامل جميعاً فيما بينها وتحقق السمو والدقة في المعنى.

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١١، بتصرف.
(٢) انظر: سر الفصاحة: ٢٣٣، نلفت إلى أن الصولي قد شرح البيت دون إشارة إلى أي مأخذ (شرح الصولي لديوان أبي تمام:٢/ ١٠٣).
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٣٤.
(٤) الموازنة: ٣ / ٤١.
(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ١٣٥.

ولعل من أدلة ذلك أن أبا تمام لا ينقطع عن استدعاء كثير[١]، فهو يقول في بيت آخر :

لـو يـفـاجـا ركـنُ الـنـسـيـب كـثـيـرٌ بـمـعـانـيـهِ خـالـهـن نـسـيـبـا[٢]

حتى قال الشنتمري : " لو فاجأ المديح بمعانيه الرقاق العذبة كثير عزة، على معرفته بالمدح لظنه نسيباً، أي تغزلاً، وكبّر كثير ضرورة، وخصّه لأنه كان من أمدح الشعراء، ولذلك جعل له للمديح ركناً ومعتمداً[٣] "، وهي دلالات تتواتر للتأكيد على أهمية (كثير عزة) في معاني أبي تمام، فهناك وعيٌ بقيمته الشعرية وبأثره المعنوي في القصيدة، ولذا كان استدعاؤه من قبل أبي تمام استدعاء رمزياً واثقاً بمقاصده، وما يُشكله من قيمة رمزية في امتلاكه أداة المقول المدحي الكبير، وهو ما ينفي أنه نوع من ضيق الحيلة.

وواضح أن مؤاخذة المعنى من قبل الآمدي تأتي تمثيلاً لموقفه الذي يُعنى بتتبع تفاصيل المعنى في القصيدة، وألا يترك شيئاً دون مساءلة، وذلك وفق منهجه هو، ولذا رأيناه يرفض استدعاء أبي تمام لذي الرمة وربعه، ويراه استدعاء ضعيفاً لم يخدم المعنى، أو أنه استعداء على المعنى، فيقول أبو تمام :

مـا ربـع مـيَّـة مـعـمـوراً يُـطـيـفُ بـه غيلانُ أبهى ربىً مِن ربعِها الخَرِبِ[٤]

فالآمدي يرفض هذا المعنى، لأنّ أبا تمام قايس المعنى العظيم المتصل بجمال هذه المدينة في عيون فاتحيها بمعنى خاص لم يعش تجاربه ولم يتألم منه إلا شاعر واحد وهو ذو الرمة، " لأنه إنما استحسنه غيلان وحده، ويكون بهياً عنده لا عند الناس . . . والمعنى غير جيد، وإنما كان ينبغي أن يُشبهه بشيء له بهاء على كل حال عند كل أحد على العموم[٥] "، فالقلق الذي يبديه الآمدي تجاه المعنى ناتج من رؤيته أن أبا تمام لم يُفلح حين قدم مقايسة معانيه العامة بمعنى خاص محدود،

---

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٠ ـ ١١.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ١٦١.
(٣) شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٣٩٢.
(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٥٦.
(٥) الموازنة: ٣ / ٣٥٠، النظام: ٢ / ٣٥.

ويتفاوت الناس في تحليله وفهمه، والأولى أن يلجأ إلى الرمز الذي تتقاطع معه فهوم الناس وأذاوقهم جميعاً.

وبينٌ أن رأي الآمدي يسعى إلى أن تتضافر الصور البلاغية كلها في البيت الشعري على تدعيم المعنى، لا أن تأتي حاملة لخلل في إمكانية المقايسة، وهو ما سيجرّ على المعنى وبالاً كبيراً، لأنه سيلغي الجمالية الموجودة فيه، ولذا فلن يكون هناك محل للإصابة أو الدقة المعنوية، وهو ما سينتقص من جمال البيت، وأحسب أن أبا تمام قد اجتهد في بيته بُغية تحقيق الرضا البلاغي، فالبيت هنا يندرج ضمن التفريع، وهو ما مثّل له ابن أبي الأصبع ببيت أبي تمام خاصة، " وهو أن يُصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي بـ (ما خاصة)، ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به أما في الحسن أو القبح، ثم يجعله أصلاً يفرّع منه معنى في جملة من جار ومجرور متعلقة به[1] "، فكان بيت أبي تمام بتركيبه هذا محققاً لهذا الشرط البلاغي.

وتوقف النقاد عند مستوى التعبير والإخفاق في الدلالة على الغرض، فيقول أبو تمام في بيته:

هيهات لا يأتي الزمان بمثله ... إنَّ الزمان بِمِثلِهِ لبخيلُ[2]

وهو من شواهد النقاد في سرقات المتنبي من أبي تمام[3]، ولقد دُرس من حيث قوة المعنى وصوابه، وأنَّ تتمة المعنى في الشطر الثاني جاءت غير متكاملة مع بداية المعنى في شطر الأول، فناقد كالحسن المُفتي يتحفظ على المعنى في البيت، لأن سياق المعنى في الشطر الثاني يتناقض مع المعنى في الشطر الأول، فقال: إن أبا تمام " يريد هيهات يأتي الزمان بمثله، ثم قال: لا يأتي الزمان بمثله تحقيقاً لما استبعده، وفي هذا البيت إخلال بالمقصود؛ لأنه جعله سبب بخل الزمان بمثله، ولم يمنع من حيث هو[4] "، فالتحفظ هنا منصب على الإخلال بالمعنى، أو عدم إصابته بدقة، وقد انحرفت الدلالة إلى معنى لا يتصل بالمديح، وأن يكون الممدوح هو

(١) تحرير التحبير: ٣٧٣.
(٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ١٠٢.
(٣) انظر: الإيضاح: ٦ / ١٢٥.
(٤) خلاصة المعاني: ٤٨٩.

السبب في بخل الزمان، وليست مكارمه ومفاخره وأن الزمان لا يستطيع أن يصنع مثلها، فذلك هو محل التحفظ النقدي، وهو الداعي إلى القول بعدم إصابته.

**د / ابتذال المعنى:**

حملت مواقف النقاد في تتبعهم لمعاني أبي تمام رفضاً للمعنى المبتذل. وكأنه سعي منهم لتخصيص الشعر بالمعاني الجديدة أو النادرة وغير المطروقة، ومن ذلك قول أبي تمام:

على مثلها من أربُعٍ وملاعبِ ... أُذيلت مصوناتُ الدموع السواكبِ[1]

فقال علي بن خلف: "معنى هذا البيت مبتذل مطروق في الشعر قديمه وحديثه[2]"، وهو سعي من الناقد للرُّقي بمعاني الشعر وألفاظه، فما اعتاده الشعراء وتواتروا على قوله يضعف فيه ماء الشعر، وتُصبح جمالياته مكرورة على الأذهان والآذان، ولا يُصبح المتلقي في نشاطٍ إلى سماعه.

وقد توقف الآمدي برؤية ناقدة أمام مجموعة من أبيات أبي تمام، ورأى أن واحداً منها يُخل بسياق معانيها الكلي، ففي قول أبي تمام:

يقول أناس في حَبيناءَ عاينوا ... عمارَةَ رحلي من طريفٍ و تالدِ
أصادفتَ كنزاً أم صبحت بغارةٍ ... ذوي غِرَّةٍ حاميهم غيرُ شاهدِ
فقلت لهم: لا ذا ولا ذاك ديدني ... ولكنني أقبلت من عند خالدِ[3]

يقول الآمدي: "هذا من معاني العوام أن يقولوا لمن رأوا حاله قد حسُنَتْ: على من أغرت أو أي كنز وجدت؟ وما ظننت مثل هذا يُنظم في شعر[4] "، فالآمدي هنا يرفض هذا المستوى الدلالي الذي قدمه أبو تمام، لأنه فاجأ متلقيه وفاجأ ممدوحه قبل ذلك بهذا الخطاب العادي، وذلك حين نقل حقيقة مخاطبات الناس في واقعهم العادي إلى الشعر وهو ما يُفترض به أن يختزن المعنى الأعلى لا

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ١٩٨.
(٢) مواد البيان: ٤٠٩.
(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٥، وفيه أنّ حبيناء موضع، و القصيدة في مديح خالد بن يزيد الشيباني.
(٤) الموازنة: ٢ / ٣٢٥.

أن يتجه إلى المستوى العادي من المعاني، وهو رأي جيد، ولكني أحسب أنّه لا يؤخذ على إطلاقه، لأنَّ الابتذال لا ينصرف إلى أن تقول ما يقوله الناس في خطاباتهم العادية، وإنما ينصرف إلى نوع معين من المعاني، وإلا فإن براعة الشاعر قد تكمن في قدرته على تحويل العادي واليومي والسائر من مخاطبات الناس إلى حدث شعري كبير، وأن يُدخل في نسيج الشعر كل ما لا يُتصور ذلك فيه، وذلك بعد أن يشحنه بجوهر الشعر من الصور واللغة الشعرية.

### هـ / العمق و استقصاء المعنى :

قامت طائفة من مآخذ النقاد على معاني أبي تمام على ملاحظة فساد المعنى أو ارتباكه من جهة الاستقصاء المعنوي الذي يُفضي إلى استغلاق المعنى أو فساده.

وحين نتأمل منهج أبي تمام الشعري، فإننا نجده يُعلي من قيمة الاستقصاء، ويرى فيه جمالية يجب أن يلتزمها الشاعر، حتى تحولت من حيز التطبيق إلى حيز النصيحة، فأصبحت من الأسس والوصايا التي ينقلها أبو تمام للبحتري، فيقول : " إذا أخذت في مدح سيد ذي أياد ؛ فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأبن معالمه، وشرّف مقاومه، وتقاصّ المعاني[١] "، فاستقصاء المعاني شِرعة فنية يؤمن بها أبو تمام بوصفها من خصائص البناء الفني عنده.

وقد لحظ النقد العربي هذا المنهج عند أبي تمام، فأشار إلى دقة معانيه وأنه غواص على ما يُستصعب منها[٢]، كما تناول بعض أبياته بوصفها دالة على الثراء المعنوي، أو بوصفها مليئة بالطبقات المعنوية، وهو ما تمت تسميته بالاستطراد[٣].

وقد طبّق النقاد هذا المعيار على معاني أبي تمام، ورفضوها حين وجدوا أنَّ الشاعر قد أخل بمقاييسهم، ومن ذلك قول أبي تمام :

إن كان مسعودٌ سقى أَطلالهم ... سَبَلَ الشُؤونِ فلست مِن مسعودِ[٤]

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٠٣.

(٢) انظر: الموشح: ٢٩٢، الأغاني: ١٦ / ٣٨٣.

(٣) انظر: أخبار أبي تمام: ٦٩، المنصف: ٧٣، كتاب الصناعتين: ،٣٩٩، ديوان أبي تمام: ٤/ ٤٣٤.

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٦.

وهو معنى يتوقف أمامه الآمدي كثيراً، ويُحاول تحريك دلالته واستنطاقها، ويشير إلى أن الناس يخبطون فيه، وينسب الفوضى في تحديد المعنى إلى " استقصاء أبي تمام، ومبالغته في المعاني التي يُخرجها إلى التعمية والانغلاق[١] "، وعلى ذلك يُدير الآمدي مؤاخذته للمعنى، فالاستقصاء هو الذي جرَّ التعمية إلى المعنى هنا، وصيانة المعنى وحصانته ترفض أن يصل إليه هذا الاستقصاء، ومهما كان ولع الشاعر بالمعنى وتفتيقه وتدقيقه، فإن عليه ألا يُخفق في سلامة التواصل مع المتلقي، لأنه إنْ فقد ذلك، فلن يشفع له عند المتلقي أن معانيه مفتقة أو مدققة، بل إن المتلقي ربما لا يجد ذلك، " لأنَّ الغاية في تدقيق المعاني سبيلٌ إلى تعميته، وتعمية المعنى لُكْنة[٢] "، فالعيب الذي يلحق الشاعر لن يتوقف عند ألفاظه ؛ بل سوف يصل إلى رميه باللكنة، وذلك حين أخفق في توصيل رسالته.

وحين يقول أبو تمام :

فأجرى لها الإشفاق دمعاً مُوَرَّداً ... من الدم يجري فوق خدٍّ مُورَّدِ[٣]

فإنّ الآمدي يرى في القصيدة إحساناً مشهوراً، ولكنه يتوقف أمام هذا البيت، فيقول: " أبو تمام لا يقنع إلا بأن يجعل المرأة باكية عليه دماً على عادته في الاستقصاء الذي لا حلاوة له[٤] "، فيتضح من رأي الآمدي أنه لا يرى بأساً في وصف المرأة بالبكاء - ولو كان شديداً - ولكنه يتحفظ أمام تحويل البكاء المعتاد إلى بكاء الدم .

وأحسب أن طائفة من الظواهر البلاغية التي اعتنى بها أبو تمام كانت نتيجة لهذا المنهج في الاستقصاء، والحرص على البلوغ بالمعنى إلى منتهاه، ومن ذلك : التفصيل في التشبيه، وبعد الأطراف، والرموز الفلسفية، وغيرها، مما يدلُّ على أنه لا يريد أن يترك في المعنى الذي يتناوله بقية للقادمين بعده، وهو في إطار ذلك يريد أن يتجاوز سابقيه، فكان مشروعه مؤسساً على تجاوز السابق وتحدي اللاحق.

---

(١) الموازنة: ١ / ٥٦٤، النظام: ٥ / ٣٣٦.

(٢) كتاب الصناعتين: ٢٩.

(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٢.

(٤) الموازنة: ٢ / ٣٢.

وإذا كنا نعي جيداً أن حدب النقاد على المعنى هو ناتج من تقدير المعنى، وخشيتهم من أن يكون الاستقصاء والتعمق سبباً في ذوبانه ؛ فإنه واجب أن ننبه على أنَّ التعمق والاستقصاء منهج، وليس غاية، وحين يتحول المنهج والأسلوب إلى غاية يقع الخطأ ! فالشاعر يُخطئ حين يبالغ في منهجه ويهمل قيمة المعنى ووضوحه، والناقد يُخطئ حين يسلب الشاعر حقه في اتخاذ المنهج المناسب لنقل مشاعره ومعانيه، ولا يصح أن نُصادر حق الشاعر في ذلك، أو نتهمه بالفلسفة وأنه ليس بشاعر، وإنما الواجب أن نقف عند حدود توصيف منهجه وأنه جاء مخالفاً لمنهج المطبوعين لأنه " لايكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، وأخذ العفو منها[1] "، وذلك لأنّ في هذا تحكيماً لذائقة الناقد وإهمالاً للخيوط التراثية التي تؤيد المنهج الآخر، وهو ما يصح أن يكون شاهداً لتفاوت الأحكام النقدية تبعاً لتفاوت الثقافة والمكونات الفكرية المكونة للناقد، لأن الواجب أن يكون الاحتكام النقدي للجودة الشعرية فحسب، مهما كان المنهج الذي سار عليه الشاعر، ومما يؤيد ذلك أننا نجد الآمدي نفسه يشهد بأنَّ أبا تمام يستقصي ويُحسن أيضاً[2]، وأن من الشعراء من يكون وراء تميزه أسباب من أهمها : دقيق المعاني[3]، بالإضافة إلى احتمال التحول القيمي لبعض الوسائل البلاغية والنقدية تبعاً لتغير الزمان والمكان، لأننا الآن نشعر بالقبول لمنهج الاستقصاء والتعمق والتفصيل أكثر مما هو موجود عند من سبقنا.

ومما يقال هنا : إنه قد يستتر وراء ظاهرة العمق والاستقصاء في معاني أبي تمام سببٌ يعود إلى بروز التكوين الثقافي لأبي تمام، وخاصة ما يتمثّل في الجانب الفلسفي أو الحرص على تفتيق المعنى، وعندما نستحضر المخزون الثقافي الضخم الذي ينطوي عليه أبو تمام، وما يقال عن انكبابه على التراث بشتى فنونه، ومنه التراث اليوناني[4] ؛ فذلك داع لظهور آثاره في معانيه، وأنه تشرَّب منهجاً منطقياً في

---

(١) الموازنة: ١ / ٥٢٥، وهو يشير في الموازنة: ١ / ٤٢٣ إلى أنّ هناك مذهباً أكبر ما يهمه هو دقيق المعاني.

(٢) انظر: المرجع السابق: ١ / ٥٢٤.

(٣) انظر: المرجع السابق: ١ / ٤٢٠.

(٤) انظر: مجلة المنهل، (أبو تمام ومسألة التأثير اليوناني)، د. عباس أرحيلة، م ٥٧، ع ٥٢٦، ١٤١٦هـ، ص ٤٤.

القول لا يكتفي ببداياته وإنما يستمر لبحث تفاصيله كاملة، وأحسب أن هذا هو السر الذي دعا مدققو الكلام وفلاسفته إلى الاهتمام بمعانيه[١].

**و / التناقض:**

قام النقد العربي بتأصيل القول في التناقض، وأنه "عيب في المعاني بغير شك[٢] "، ولم يكن منهج التعمق والاستقصاء الذي يتخذه أبو تمام خالياً من الذيول أو النتائج غير المحببة، ومنها: التناقض، الذي قد يصل إليه الشاعر من خلال الإلحاح على تفتيق المعاني والتدقيق في أعطافها، حتى يُخرجه ذلك إلى التناقض، من خلال تقديم عدد من المعاني التي لا يتم إيجاد اللحمة بينها.

فقد توقف الآمدي عند قول أبي تمام:

أسائلكم ما باله حكَم البِلى    عليه وإلّا فاتركوني أسائِلُه[٣]

ورأى أن المعنى قد اضطرب وتناقض، " فما هذه المساءلة منه أو للربع في أنْ حَكَم البلى عليه، وهو قد قدَّم السبب الذي من أجله بكى[٤] "، فالآمدي يرفض معنى أبي تمام، لأنه يسأل عن شيء سبق له أن قرره في أبياته السابقة، وهو أنَّ ذهاب الأهل والسكّان هو الذي أودى بالربع إلى البِلى ! فالتناقض هنا نابع من السؤال عما هو معلوم.

وقد دخل المعري إلى البيت مستصحباً ما قيل عن التناقض فيه، فرأى إمكانية قيام المعنى على طلب عدم اللوم، "وقد كان الناس يروون هذا البيت (أسايله ما باله)... وإن صحّ أن الطائي قال: أسايله بالهاء، فله معنى صحيح يستحسن على مذهب الطائي، ويكون (أسائله) في أول البيت من السؤال، و(أسايله) في آخر البيت من السيل، أي يسيل دمعي[٥] "، فالمعري يصرف التناقض من خلال استدعاء جمالية الكناية، وأن الشاعر في معناه هذا أراد ألا يلومه من شاهده يسأل الربع - وإن كان

---

(١) انظر: الموازنة: ١ / ٤.

(٢) سر الفصاحة: ٢٣٠.

(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢١.

(٤) الموازنة: ١ / ٥٤٧.

(٥) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢١ . ٢٢.

يعلم بسبب بلاه -؟ وكأنها نوع من التنفيس الشعوري الذي يُمارسه الشاعر مع مرابع أحبابه، وهو ما يُشير إليه الشنتمري في شرحه لهذا المعنى[١]، أي إنَّ معنى البيت قائم على إنشاء صورة نفسية للحادثة، وأنَّ الحبيب سوف تتداعى مشاعره برؤيته واستذكاره لمرابع المحبوب، وأما المعنى الثاني الذي يُشير إليه المعري فهو الذي ينصرف إلى قيام البيت على رواية أخرى، وهي التي تُلغي هذا المأخذ تماماً، فليس هناك تناقض بين السؤال والسيل بتاتاً.

ويمتد معيار التناقض ليشمل المعنى في الأبيات المتتالية، ففي قول أبي تمام:

الرزق لا تكمَد عليه فإنَّهُ ... يأتي ولم تبعث إليه رسولا
للَّهِ دركِ أيُّ معبر قفرَةٍ ... لا يوحش ابنَ البَيضَةِ الإجفيلا
بنتُ الفضاء متى تخد بك لا تدع ... في الصدر منك على الفلاة غليلا
أو ما تراها ما تراها هزَّةً ... تشأى العيون تعجرُفاً وذَميلا[٢]

يتوقف الآمدي تجاه المعنى فيها ويرى أنَّ التناقض قد أفسد جمال الصورة الكلية، إذ كيف يذكر القعود ويطالب بعدم السعي في الرزق، ثم يذكر الناقة وسرعتها في البيت التالي له، "فكان ذكره للناقة والرحيل عليها مناقضة ظاهرة قبيحة في أبيات متصل بعضها ببعض[٣]"، ولذا قام الرفض من هذه الناحية، فكان ذكر الناقة وضروب سيرها في أبياتٍ تالية لذكر القعود وعدم السير يعدُّ مناقضة في المعنى، وقد أكد الآمدي هنا، وفي موضع آخر[٤]، على أنَّ التناقض هنا مرفوض، خاصة حين لا يتم الفصل بين المعاني بأبيات أخرى.

---

(١) انظر: شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٣٢٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٦٨ . ٦٩، يقول الشنتمري: أي بأي ظهر أنت تعبر الفلاة عليه، و لا يزال ملازماً للفقر حتى يأنس به المقام، فلا يستوحش منه الظليم الإجفيل، وهو السريع الفار من الشخوص، ثم قال هذه الناقة للفضاء الواسع بنت ملازمتها له، فإذا سارت براكبها أسرعت، فلم تبال بهذه الفلاة، والهزة سير سريع يهتز فيه، ومعنى تشأى: تسبق، والذميل سير سريع (شرح ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٧٨).

(٣) الموازنة: ٢ / ٢٥٠، و انظر: سر الفصاحة: ٢٣٥.

(٤) انظر: الموازنة: ٢ / ٢٤٥.

وقد تعامل الآمدي مع قول أبي تمام :

لعب الشيب بالمفارق بل جدَّ ... فأبكى تُماضراً و لعوبا
خضبت خدَّها إلى لؤلؤ العقـ ... ـد دماً أن رأت شواتي خضيبا
ولئن عبن ما رأين لقد أنـ ... ـكرن مستنكراً وعبن معيبا[١]

ونسبه إلى التناقض، لأنه ذكر بكاءهن عليه، ثم بالغ في ذلك حتى جعل هذا البكاء بالدم، ثم رجع وناقض نفسه عندما ذكر أنهن عِبنه وأنكرن حاله، فردَّ الآمدي على عائبه بقوله : " وليس ههنا تناقض ؛ لأن الشيب إنما أبكى تماضراً ولعوباً أسفاً على شبابه، والحسانِ اللواتي عِبنه غير هاتين المرأتين، فيكون منْ أشفق عليه من الشيب منهن وأسِف على شبابه بكى . . . ولم تك هذه حال منْ عابه[٢] "، وهو تخريج لطيف يقدمه الآمدي لصرف المعنى عن التناقض، وذلك من خلال توجيه الدلالة إلى وجهة أخرى، ومما أضيفه في تدعيم وجهة نظره هنا، أنّه أكد سابقاً أن العيب في الأبيات السابقة متصل بعدم الفصل بينها، وهو ما يتخذه دليلاً على التناقض، أما هذه الأبيات التي تسامح معها الآمدي ؛ فإننا نجد الآمدي يُقدم تأويله لها، بالإضافة إلى أنها ليست متصلة في الديوان، وإنما جاء بينها قوله :

كلُّ داءٍ يرجى الدواء له إلـ ... ـلا الفظيعينِ ميتةً ومشيبا
يا نسيب الثَغامِ ذنبك أبقى ... حسناتي عِند الحِسانِ ذنوبا[٣]

فهذا الفاصل ممتلئ بالدلالة التي قد تعين على توجيه رأي الآمدي، وذلك حين استخدم الدلالات المحتملة الأخرى للألفاظ وجعل المعنى غير متناقض، والسؤال هنا : لِمَ لَمْ يلجأ إلى ذلك في الأبيات السابقة ؟، وذلك بتفريق المراد بكل بيت، وحمل الدلالة على مجازات اللغة، أم أنّ الاتصال الدلالي بين الأبيات مهم عنده ! وهو شرطه في ذلك.

ومن الأدلة الجيدة على أنّ معيار التناقض قابل للتفاوت في فهمه وتطبيقه ؛ نجد

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ١٥٨ . ١٦٠، وفيه: خضبت أي بالدمع الذي فيه الدم، والشواة جلدة الرأس.
(٢) الموازنة: ٢ / ٢٠٣، وانظر: الشهاب في الشيب والشباب: ١٩ - ٢٠ .
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٥٩.

الشريف المرتضى يتناول الأبيات التي دافع الآمدي عما قيل بتناقضها، ورفض صنيع الآمدي ومنهجه في تخريج المعنى في بيت أبي تمام، وطريقته في دفع التناقض عنه، ويرى أنه تكلف مرفوض؛ لأنَّ " المناقضة زائلة عنه على كل حال، وإنْ كان منْ قد بكى شبابه، وتلهف عليه من النساء هن اللواتي أنكرن شيبه، وعبنه به، وما المنكر من ذلك! وكيف يتناقض أن يبكي على شبابه، ونزول شيبه منهن من رأين الشيب ذنباً وعيباً منكراً! وفي هذا غاية المطابقة؛ لأنه لا يبكي الشيب، ويجزع من حلوله وفراق الشباب إلا من رآه منكراً ومعيباً[١] "، أي إنّ الشريف يريد أن يُقبل المعنى كما هو في طبقته الأولى من الدلالة، فلا داعي لتكلف الآمدي في الجمع بين ما يظن وجود التعارض بينهما، لأنّ البكاء صادر ممن يرين الشيب منكراً، وهو ما لا يُستغرب.

يبقى أن يقال: إن حصانة المعنى وشرفه يجب أن يكون وازعاً للمبدع ألا يتناقض في معانيه، لكيلا يفقد التواصل مع المتلقي، وأما الناقد فإنه واجب عليه ألا يتعسف في محاكمة الشاعر، لأن النص حمّال، والشاعر قادر أن يوجّه مراده إلى غاية أخرى، لا سيما أنَّ هناك تسامح نقدي جزئي تجاه التناقض الذي يكون بين معاني الأبيات والقصائد، " وإنما أجازوا هذا لأنهم اعتقدوا أن كل بيت قائم بنفسه، فجرى البيتان مجرى قصيدتين، فكما جاز للشاعر أن يناقض في قصيدتين كذلك جاز له أن يناقض في بيتين، ولم يختلفوا في أن البيت إذا ولي البيت وكان معنى كل واحد منهما متعلقاً بالآخر فلن يجوز أن يكون في أحدهما ما يناقض الآخر، و إنما أجازوا ذلك مع عدم الاتصال والتعلق[٢] "، فهم يستصحبون الفارق بين الأبيات ويجيزون إثر ذلك التناقض في المعنى، وأبو العلاء المعري يقول: " الشاعر لا يُنكر عليه أن يأتي بالشيء وضده[٣] "، وهو ما يُخفف من حدة الآراء والمآخذ التي تشاكس الشاعر بادعاء التناقض في معانيه دون أن تبحث في سياق المعنى، والإسقاطات التي كان الشاعر يهدف إليه من وراء هذا المعنى أو ذاك.

---

(١) أمالي المرتضى: ١/ ٦١١.

(٢) سر الفصاحة: ٢٣٠ ـ ٢٣١، وانظر: نقد الشعر: ٢٠٦.

(٣) النظام: ٥ / ١٥٠.

**ز / الإحالة :**

وهي " أن يذكر في الشعر شيء، فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة[١] "، أو " أن يذكر الشاعر أو غيره معنى يستحيل وقوعه[٢] "، وهي تقع جرّاء التدقيق في المعاني، ومحاولة الاستقصاء في تصوير المعنى، إذ يولد التناقض إثر ذلك حتى يُفضي بالشاعر إلى الإحالة، وأن تصل معانيه إلى مرحلة الاستغلاق، والخروج عن المعقول، وتجاوز سقف الممكن، ولذا قيل عن أبي تمام : " يغوص على المعاني الدقاق، فربما وقع من شدة غوصه على المحال[٣] "، فالإحالة المرفوضة هي نتيجة لمنهج يوصل إلى بعض الإيجابيات، ولكنه مع الإلحاح عليه قد يفضي إلى ما يؤذي المعنى، وهي : الإحالة.

وحين يتحدث النقد العربي عن صحة المعنى ؛ فإنه يُشير إلى أنَّ الاستحالة من العيوب التي تنقض هذه الصحة[٤]، " والوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة[٥] "، فهو عيب ينقص من جماليات الشعر، والواجب أن يؤخذ منه ما يتصل بالمبالغة دون أن يرقى إلى سقف امتناع حدوث المعنى .

وقد تعددت المآخذ التي نقدت معاني أبي تمام، ووصفتها بذلك، حتى وجدنا من يعد أبا تمام أبا للإحالة الشعرية في المعنى[٦]، وكان رثاء مجايليه له يحتفي بإيلاعه بالإحالة، فقال أحدهم :

أهلُ المعاني المستحيلة إن هُمُ    طلبوا البداعةَ والكلامِ المعضلِ[٧]

ولا شك أنّ الموقف النقدي من الإحالة في المعنى موقف ينبع من الحرص

---

(١) نقد الشعر : ٢٠٤.

(٢) معجم النقد العربي القديم : ١ / ١٠٠.

(٣) الموشح : ٢٩٢.

(٤) انظر : نقد الشعر : ٢٠٤، كتاب الصناعتين : ٥٧، سر الفصاحة : ٢٢٩، منهاج البلغاء : ١٣١.

(٥) منهاج البلغاء : ١٣٣.

(٦) انظر : أبو تمام فنه ونفسيته : ٢٣٤.

(٧) أخبار أبي تمام : ٢٧٤، وانظر : (الموازنة : ١ / ٥٣).

على قيمة المعنى، وأن يتم وصول المعنى إلى المتلقي دون إحالة تلغي جماله أو تمنع المتلقي من التواصل معه، وأغلب المآخذ هنا متصالحة مع المبالغة، ولكنها لا تريد للمعنى أن يتجاوز سقف المبالغة المعقول ليدخل إلى حيز الإحالة فيفسد المعنى.

ومن المعاني التي وُصفت بالإحالة قول أبي تمام :

أفيَّ تنظم قول الزور والفندِ      وأنت أنزر من لا شيء في العددِ ؟[١]

فهو يُرمى بالإحالة هنا[٢]، ويعلق عبد القاهر على ذلك بأنه " ربما دعاهم الإيغال وحبّ السرف إلى أن يطلبوا بعد العدم منزلة هي أدْون منه، حتى يقعوا في ضرب من التهوس كقول أبي تمام[٣] "، فتوظيف مرحلة العدم معروف ومتمكن في العادات، ولكنّ المشكل عند عبدالقاهر هو تجاوز ذلك إلى الحديث عن مرحلة تالية للعدم، لأن ذلك نابع من السَّرَف وتجاوز الحد والمعقول، وموصل إلى التهوس.

وواضح أن القلق النقدي هنا ناتج من رفض تجاوز المنطق والمعقول، وليس رفضاً لمبدأ المبالغة، ولكن الإلحاح في استخدام منهج المبالغة والتدقيق فيه هو الذي يوصل إلى الإحالة، وهو موقف نقدي جيد، ولكن التساؤل يجب أن يظل قائماً حول الغاية الكلية التي أراد - ونجح - أبو تمام في إيصالها في هذا البيت، فسياق القصيدة العام هو الهجاء، وكانت الروح السجالية ظاهرة بين أبي تمام ومن حاول هجاءه وهو : عبدالصمد بن المعذل، فجاءت أبيات أبي تمام متخذة أسلوب السخرية منهجاً، والشاعر الذي يبتهج بنفسه محاولاً أن يهجو أبا تمام، يرد عليه أبو تمام باستنكار هجائه، وأنه لا يعتد به، لأنه وضيع، ولاقيمة له، بل إنه أنزر من (لا شيء) نفسه، وهي قمة المفارقة التي تُحدث ارتباكاً في كيفية استجابة المتلقي لها، لأنها تشاكس الثابت والمتفق عليه، من حيث إن أقل الأشياء هو لاشيء، فحين يصف أبو تمام خصمه بأنه أقل من لاشيء، فقد بالغ في هجائه والتنقص منه، لأنه جعله شيئاً لا يقبل العد، ولا تجري عليه مقاييس البشر العاديين، وهو ما تُجيزه شريحة من النقاد، فحازم وهو من رافضي الاستحالة يشير في إحدى تنويراته إلى أنه " قد يُستساغ الوصف بما يؤدي إلى الإحالة حيث يُقصد التهكم بالشيء أو الزراية عليه

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٣٥١، وفيه فند إذا ضعف رأيه (أساس البلاغة مادة ف ن د).

(٢) انظر: الموشح: ٢٨٩.

(٣) أسرار البلاغة: ٧٦.

والإضحاك به[١] "، وهو ما أحسبه يتمثل بصراحة في بيت أبي تمام السابق، وما يسري في القصيدة كاملة ومنها قوله :

أنحفتَ جسمك حتّى لو هممتُ بأن ... ألهو بصفعك يوماً لم تجدك يدي![٢]

حيث كان مأتى الإحالة فيه وهدفها هو السخرية والتندر على المهجو، وهو ما حفز الشاعر إلى اجتراح الصيغة الجديدة لهجائه، ولعله هو المقصود في تأويل أبي الطيب لهذا البيت حين أشار المتنبي إلى أن أبا تمام أجاز لنفسه أن يكون لاشيء واحداً[٣]، فالمعنى الكلي مبني على المفارقة، وذلك من خلال تقديم صيغة دلالية جديدة، تعكس وجود معنى جديد، ولذا فقد نقل لنا التراث الموقف الذي أثاره معنى أبي تمام في عبدالصمد وهو المهجو، حيث قال " يا ماص بظر أمه، ياغث[٤] "، و أحسب أن هذه الألفاظ الصادرة من المهجو تتصل بشكل أو بآخر بالوقع القاسي الذي أحدثه أبو تمام بهجائه له.

يقال ما مضى عن هذا البيت مع أني أحسب أن هذه الرؤية تُشكِّل ملمحاً في تجربة أبي تمام الشعرية، ولذا فإنه القائل :

ما كنتُ أحسب أنَّ الدهر يمهلني ... حتى أرى أحداً يهجوه لا أحدُ![٥]

ومهم هنا أن يوقن الناقد في توظيفه لمعيار الإحالة أنه لا يجب استخدامه من دون وعي بالسياق العام لمعنى القصيدة، وذلك لأن الكلام يحتاج " إلى عنصرين أساسيين كي تتضح الدلالة في أجزائه هما : المقام والسياق[٦] "، وعن طريقهما سيُضيء الناقد أطراف النص المظلمة، وحين يغفل الناقد عن السياق العام للمعنى ؛ فإنه معرض للخلل في فهم المعنى ومحاكمته تبعاً لذلك الفهم، ولعل السياق العام للمعنى هو عِلةٌ وسببٌ لما يفهم من تنبيه قدامة على أنّ من الاستحالة ما يمكن

---

(١) منهاج البلغاء: ١٣٤.
(٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ٣٥١.
(٣) انظر: الوساطة: ٤٢٤.
(٤) الأغاني: ١٣ / ٢٥٣.
(٥) ديوان أبي تمام: ٤ / ٣٤٠.
(٦) البلاغة والأسلوبية: ٣٣٠.

الاعتذار عنه[١]، وكتطبيق على ضرورة استصحاب سياق المعنى ما نراه في قول أبي تمام :

فلبِّ الحزم إن حاولتَ يوماً ... بأن تستطيع غير المستطاعِ[٢]

نجد أن هناك من رفض المعنى، ونسبه إلى المحال، بحجة أن الحزم هو في ترك طِلاب ما لا يطاق، وقد رفض المرزوقي هذا القول ورأى أن " هذا من قائله تعد، وذاك أن معنى البيت أجب الحزم، وعليك به فيما تطلبه من المهمات، فإن الحزم يعين على كل شيء حتى على ما لا يتأتى ولا يسهل، يراد بذلك المبالغة في شأنه[٣] "، فالقائل الأول يجد في المطالبة بالحزم في قضاء ما لايستطاع نوعاً من الإحالة والخروج عن المنطق، وهو فهم بسيط، لم يلحظ روح المغامرة والشجاعة وقوة العزم التي يبثها المعنى في هذا البيت، بل إن هذا المعنى مسيطر على القصيدة عامة، فأبو تمام في مديحه لمهدي بن أصرم يرفض أن تكون دموع المحبوبة مانعة له ولعزمه، ويجد في البكاء نوعاً من الخور، وغير ذلك من المعاني التي تنضح بها القصيدة[٤]، وهي تعلي من شأن الممدوح، ثم جاء هذا البيت ليجعل الممدوح كفيلاً بالتحدي، وأن البقاء هو أن تريد ما لا يكون، وأن تُلاقي الصعاب كما هي، وذلك بأن تعد العدة الكبرى لها.

ومثله ما رأيناه في قراءة معنى قول أبي تمام :

وما أحدٌ طار الفراق بقلبهِ ... بجلْدٍ ولكنَّ الفراق هو الجَلْدُ[٥]

فالمرزوقي يرد على القائلين باستحالة هذا المعنى ويرى أنهم لم يفهموه، ويؤكد بوضوح قائلاً : أنكر بعضهم هذا المعنى " وقال : هذا مستحيل، لأنّ أذهب الفراق قلبه، وذهب، لا يقال في صفته : إنه ليس بجلد قوي، ولكن الفراق هو الجلد القوي

---

(١) انظر: نقد الشعر: ٢٠٦، وانظر اعتذار ابن رشيق لإحالات القدامى لكونهم أرباب اللغة اللسان (العمدة: ٢ / ٢٦٧).
(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٣٩.
(٣) المرجع السابق: ٢ / ٣٣٨.
(٤) انظر: المرجع السابق: ٢ / ٣٣٦ ـ ٣٣٧، النظام: ١٠ / ٢٠٧.
(٥) ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٢.

... ولعمري، إن أكثر من يذهب عن طرائقه، فإنما يؤتى من سوء الفهم عنه[١] "، وهذا دالٌ على أن المرزوقي قد استشعر صعوبة القول بالاستحالة، وأنّ التأمل سوف يكشف غموض المعنى.

وواجب على الناقد أن يُعطي الشاعر حقه في سلوك المنهج، وأن يطالبه بالحذر من التجاوز، وأما ما قد يصنعه بعض النقاد من الهجوم السريع على المعنى ورميه ووصفه بالاستحالة دون أن تتم دراسة سياق المعنى فخطأ، ولم يكن ذلك حكراً على المتقدمين، بل إننا نجد إيليا حاوي يصف المعنى في بيت أبي تمام :

إن شئت ألّا ترى صبراً لمصطبرٍ فانظر على أيّ حالٍ أصبح الطللُ[٢]

بأنه من الإحالات، ثم يُجِلله في صفحة كاملة تمتلىء بالأوصاف القادحة من قبيل : القول المنفلش الأحشاء، و التبلق النثري القبيح، و المتحجر، والهبوط الفني، والتعاظل المغفل، وكلام من الشطط، والهوس، والهراء الفارغ، والغلو الظاهر، وأنه لا يعدو الأباطيل وترهات الانفعالات[٣]، وهو ما يخرج عن فضاء النقد العلمي، وكأنَّ الناقد يبلغ درجة الاستحالة النقدية كمقابلة منه لاستحالة الشاعر الإبداعية، وهو ما يؤكد على أنَّ عيب الاستحالة يكاد يكون مولّداً لشتى الاتجاهات في نقده، ولئن تواتر النقد العربي على أنْ يعدَّ " المعنى المحال في المعيار المعنوي عيباً من العيوب يدعو إلى الاستقباح، لأنه تلاعب بالمعاني وتحويل لها عن مواضعها لا يحتاجه الغرض ولا يفرضه منطق تحلية الصورة، ولا تستدعيه وظيفة الإيضاح والشرح[٤] "، وأنَّ أبا تمام واحد من الذين أحالوا في معانيهم ؛ فإنه واجب أن يُحفظ حق المبدع في سلوك المنهج الذي يرتضيه، وأن يُحاكم وفق منهجه هو، لا أن نحصر الاتجاهات كلها في تيار واحد، ونُلزم الجميع باتخاذه، بالإضافة إلى أن عمق الصورة أو بعد الأطراف قد يندُّ عن ذائقة بعضهم فيرمي المعنى كله بالاستحالة.

❋❋❋❋❋

---

(١) النظام: ٦ / ٢٤٧ . ٢٤٨.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٦.
(٣) انظر: أبو تمام فنه ونفسيته: ١٥٠.
(٤) صناعة المعنى: ٨٥.


المبحث الرابع
المآخذ العروضية



# المبحث الرابع

## المآخذ العروضية

يتحرك المعنى في جسد النص الأدبي حاملاً شُعلة الدلالة في جميع عناصره، ولئن كانت أركان الشعر متعددة، فإنّ " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية[١] "، وهو ما يدعم الحديث عن الحيز العروضي من حيث علاقته بالمعنى.

**صلة العروض بالمعنى:**

يُخطئ كثيرون حين يرون في العروض شكلاً صامتاً لا يقول أكثر من الإيقاع والجرس، والصواب أنّ العروض يحمل في ذاته تأثيراً جوهرياً في المعنى، فالشاعر يتحرك في معانيه وهو ينظر إلى صوى طريقه، ولئن بدأ في نظم قصيدته وبحوره وقوافيه مختاراً للوزن؛ فإنه سيكون ملزماً ألا يخرج عن حدوده العروضية، وعليه حينها أن يُكيّف معانيه وفق تفاعيله، فتكون عروضه سبيلاً إلى أن يكون شعره " قرطة الآذان، وقلائد الأعناق، وأماني النفوس، وأكاليل الرءوس، يقلّب بالألسن، ويخبأ في القلوب[٢] "، أي إنّ فائدة العروض الإيقاعية هي في ذاتها مؤثرة في المعنى، بالإضافة إلى أنّ اختيارات الشاعر النظمية لا تتم إلا وفق تراسل عميق بين آفاق معانيه وواقع تفاعيله، ولعل "ربط الشعر بالطرب، واعتبار ذلك شرطاً في جودته تركيز على فاعلية الشعر وتأثيره في المتلقي من ناحية، واعتداد بالذوق الفني المتمرس من ناحية أخرى[٣] "، وهو ما يشير إلى أنّ المآخذ العروضية الموجهة إلى الألفاظ تحمل - بالضرورة - نقداً للمعنى باعتبار أن لكل لفظ معناه الخاص سواء في زيادته أو نقصه أو خلله.

وقد وعى النقد العربي هذه القضية وأصّل لامتداداتها، فنجد قدامة يُشير إلى أنّ

---

(١) العمدة: ١ / ١٣٤.

(٢) المرجع السابق: ١ / ٢٠.

(٣) مجلة آفاق الثقافة والتراث، (الإطراب في التراث النقدي العربي)، د.علي لغزيوي، ع ١٥، ١٤١٧هـ، ص ٨٦.

الخروق العروضية الكثيرة سوف تذهب حلاوة الشعر وطلاوته[١]، ويمتدّ حازم ليقطع بأنه "كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له[٢]"، وهي رؤية تجتهد في إقامة جسر من العلاقة العضوية بين سلامة العروض وسلامة المعنى وحسن استجابة المتلقي له، أو هو إيمان بأن ثراء المعنى و جماليات النص تتدخل فيه عدة عوامل، ومن أهمها :البناء الإيقاعي المتناسق، وهذا يعني أنَّ إغفال الإيقاع وأثره في تشكيل المعنى أمرٌ خاطئ وفاسد، لأنّ "النغم للمعاني هو كالهواء للكائنات الهوائية والماء للكائنات المائية، هو الذي يغذيها، يهبها الحياة ومن دونه تفنى[٣]".

وأعتقد أن جوهر الصلة بين العروض والمعنى يتلخص في حديث قدامة عن أن " ائتلاف المعنى والوزن : أن تكون المعاني تامة مستوفاة، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته[٤]"، وإذا كان الوزن والتقفية من خصائص الشعر، وبهما يتميز من النثر، بل هما المميز الخارجي الوحيد، وهما حارسا الشعر، وميزانه[٥]، فإنّ من نتائج التزامهما والتقيد بشروطهما سريان عدد من الجوازات الإيقاعية أو ما يُعرف بالزحافات والعلل، وهو أمرٌ يسوغ للشاعر، وسيكون خروجُه عن المعتاد من القول ناتجاً متوقعاً لالتزامه شروط الوزن، ولكنَّ النقاد لم يأذنوا للشاعر أن يُهين المعنى من أجل احترام الوزن، وعلى ذلك قامت رؤية قدامة، التي تشير إلى أنّ المعنى يجب أن يظل تاماً ومستوفى، دون أن يضطر الوزنُ الشاعرَ إلى الزيادة أو النقصان، وإذا كان حازم القرطاجني يُسمّي أجزاء الأوزان وتفاعيله بالأرجل[٦] ؛ فإني أظنها لا تتحرك إلا

(١) انظر: نقد الشعر: ١٨١.
(٢) منهاج البلغاء: ٢٤٥.
(٣) أبو تمام فنه ونفسيته: ١٧٣.
(٤) نقد الشعر: ١٦٧.
(٥) انظر: في نظرية الأدب عند العرب: ٥٧، وانظر الحديث عن فضيلة الوزن في كل من: (تأويل مشكل القرآن: ١٨)، (الممتع في صنعة الشعر: ١١)، وغيرهم.
(٦) انظر: منهاج البلغاء: ٢٣٦.

بإرادة القلب ومن أجل حياته، والقلب هو المعنى.

وقد اكتسب الحسُّ العروضي أهميته في هذه الدراسة من جانبين.

أما الجانب الأول فهو وعي أبي تمام به، وهو ما يتمثل بإتقانه للوظيفة الدلالية والقيمة الجمالية التي يُشعها هذا الجزء البنيوي من النص، وهو الوزن، فهو القائل:

فالبس بهِ مثلها لمثلكَ من ... فضفاض ثوب القريض مُتَّسعهْ
صعبِ القوافي إلّا لفارسهِ ... أَبِيَّ نسج العروض مُمتَنِعِهْ[1]

وأبو تمام يدرك حاجة القوافي إلى التثقيف[2]، وأن للقوافي بحوراً تحتاج إلى التسجير[3]، وأنَّ السداد فيها معرض للخلل[4]، بل إنه يتجاوز ذلك ليقول:

وأنَكَ أحكمت الذي بين فكرتي ... وبين القوافي مِن ذِمام ومِن عقدِ
وأصَّلتَ شعري فاعتلى رونق الضحى ... ولولاكَ لم يظهر زماناً مِن الغمدِ[5]

فالتواصل بين المعنى أو الفكر من جهة وبين القوافي والعروض من جهة أخرى قائم، أو هو بين وزن الشعر و وزن المعنى كما يُشير ابن طباطبا[6]، وأبو تمام يسعى إلى توظيفه ليكون سبباً لإبداع القصيدة وإنشائها، ولعل حرص أبي تمام على التعامل مع العروض بوصفه ناقلاً مهماً للمعنى، هو الذي جعله يذكر مصطلحات العروض في شعره، وهو ما دفع النقاد لاستحضار ذلك إبّان قراءة نصه، حتى وجدنا علي بن خلف يقرأ قول أبي تمام:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنَّما ... يروقك بيتُ الشعر حين يُصرَّعُ[7]

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٤٩.
(٢) انظر: المرجع السابق: ١ / ٣٩٧.
(٣) انظر: المرجع السابق: ٤/ ٣٣٤، وسجر التنور أي أوقده (معجم مقاييس اللغة مادة س ج ر).
(٤) انظر: المرجع السابق: ١ / ٣٧٥.
(٥) المرجع السابق: ٢ / ١١٥ . ١١٦.
(٦) انظر: عيار الشعر: ٢١.
(٧) ديوان أبي تمام: ٢/ ٣٢٢.

ويستنبطن هنا أنّ التصريع فيه دلالة على تمكين الشاعر واقتداره[١]، وهي إشارة من أبي تمام إلى ذلك.

وأما الجانب الثاني الذي يُكسب العروض أهميته في هذه الدراسة، فهو عناية النقد الواضحة بدراسة هذا الجانب عند أبي تمام، حتى وجدنا الآمدي يعقد باباً مستقلاً يعنونه بـ (باب فيما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن[٢])، وقد أطال النقاد في دراسة الإيقاع عند أبي تمام، وهو ما يُعد خارج الدراسة هنا، لأن الذي يتصل بها هو ما له عُلقة بالمعنى، وأما الجوانب الشكلية الصرفة فهي متاحة في دراسات أخرى[٣]، وتجب الإشارة هنا إلى ما ذكره القاضي الجرجاني حين نبَّه على أنَّ خطأ اللغة والعروض بيِّنٌ وواضح ويشترك الجميع في معرفته [٤]، ولكني أجد أنَّ تطبيق المعايير كفيل باستنباط المآخذ العروضية، ولكن تجاوز ذلك إلى تتبع الأثر المعنوي هو الأمر الصعب والأكثر دقة.

وستقوم الدراسة هنا بتتبع المآخذ التي وجهها النقد العربي إلى العروض والإيقاع الشعري عند أبي تمام وفق ما يلي :

**أ / تطويل المعنى[٥] :**

يتعامل الشاعر في قصيدته مع حُزمة من المعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي، ولأنه مطالب بالتزام حيز من المقاطع لا يخرج عنه، فقد ينتهي المعنى ولم يستوف الشاعر هذه المقاطع، وعندها يضطر إلى تكرار المعنى، أو تقديمه مرة أخرى، وإذا كانت القاعدة النقدية تقضي بأنَّ تكرار الألفاظ أكثر من تكرار المعاني[٦]، فإنَّ نص أبي تمام، جاء ليؤكد هذه القاعدة، فقد وقع من أبي تمام تطويل ناتج من تكرار

---

(١) انظر: مواد البيان: ٣٣٩.

(٢) الموازنة: ١ / ٣٠٦.

(٣) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، د. يسرية يحيى المصري.

(٤) انظر: الوساطة: ٤١٣.

(٥) هناك من يسميه: تكرار المعنى (انظر: المثل السائر: ٢ / ٣٩٤، كفاية الطالب: ٢٥٠، جوهر الكنز: ٢٥٧).

(٦) انظر: العمدة: ٢/ ٧٣.

المعنى لضرورة الوزن، ولكنّ ذلك من النادر والقليل، وأما تكرار الألفاظ فيعد سمة أسلوبية مهمة عنده، أعتقد أنها بحاجة إلى دراسة مستقلة.

ولئن كان للقول الواحد معارضُ تتفاوت في وضوح الدلالة وحسنها، فإن المأخذ هنا ينصرف إلى تكرار المعنى دون غاية دلالية وراءه، وإنما يلجأ الشاعر إلى ذلك تحت ضغط عروضي صِرف، دون أن يحمل قيمة دلالية أو جمالية معينة.

ومن ذلك قول أبي تمام:

النار والعار والمكروه والعطبُ      والقتل والصلب والمُرّان والخشبُ[(١)]

فقد توقف الآمدي أمام عبارة أبي تمام: (المران والخشب)، وذكر أنّ أحدهما يُغني عن الآخر[(٢)]، أو أن المران من الخشب[(٣)]، ولكنّ الضرورة دعته إلى الجمع بينهما، فكان الحرص على ملء الحيز التفعيلي للبيت هو المسوغ لتكرار المعنى دون فائدة معنوية، وهو ما رفضه الآمدي، وكان صريحاً في رفضه، والعلة في ذلك أنه جمع " قبح الألفاظ، وقبح المعاني، وقبح الضرورة ما لا شيء أشنع منه[(٤)]"، فتواترت أسباب للقبح، وليس سبباً واحداً.

وقد حاور ابن المستوفي هذا النص النقدي للآمدي، ولم يُسلِّم به، وإنما رأى أنّ فارق المعنى بينهما حاصل، فليست الدلالة متطابقة، " ولو أن المرّان لم يُسمّ بما تسمى به، وكان له صفة الخشب، أو هو بعينه، لجاز ذكره لاختلاف اللفظين، وهذا مشهور في كلامهم من النظم والنثر[(٥)] "، فابن المستوفي يُجيز المعنى وينفي الخلل العروضي فيه، لأن دليل الآمدي في ذلك ليس صحيحاً، إذ بين المران والخشب فارق في الدلالة، ولئن لم يكن بينهما فارق، فإن اختلاف اللفظين يكفي لإباحة ذلك الصنيع، وهو ما يُشاهد في نصوص العرب الشعري منها والنثري.

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٣١٣، والمارن ما لان من الرمح (تهذيب الصحاح مادة م ر ن)
(٢) انظر: الموازنة: ٣ / ٥٨٢.
(٣) انظر: النظام: ٣ / ٢١٨.
(٤) الموازنة: ٣ / ٥٨٣.
(٥) النظام: ٣ / ٢١٩.

ففي هذا الموقف النقدي وغيره[١]، نجد العناية بتوجيه المأخذ العروضي المتصل بسمة التطويل أو التكرار وأنه جاء خارجاً عن حيز الجماليات الشكلية أو المعنوية، وداخلاً في حيز الاضطرار العروضي الذي ألجأ الشاعر إلى هذا دون غاية معنوية.

**ب / الحشو:**

يقوم النص الجيد على مجيء عناصره كلها خادمة لغرضه الأكبر، وهو المعنى، فلا موضع للفراغات الدلالية، ولا مجال للأقوال الخالية من المعنى، ومن هنا جاء وصف البلاغيين والنقاد لبلاغة الشاعر والناثر بأنّ " ألفاظه قوالب لمعانيه[٢] "، أي إن اللفظ لا يتجاوز حدود المعنى، والمعنى يأتي مطابقاً لأبعاد اللفظ، فحدثت بينهما مساواة معنوية، " فمتى كان اللفظ أكثر من المعنى كان الكلام واسعاً وضاع المعنى فيه[٣] "، فأصبح رفض الحشو ذا هدف سام: وهو حماية المعنى من الذوبان والضياع.

وحين يُعنى الشاعر بأن تكون ألفاظه على مقدار معانيه يصطدم بقيد فني مهم، وهو الوزن، إذ لا بد أن يُماثل المعنى الوزنَ، وهذا يعني من جهة أخرى، أنّ على الشاعر أن يصنع معناه وأن يقوم بتوجيهه وجهة لا تتعارض مع الوزن، والقالب هو الوعاء والحضن الذي يلتئم داخله المعنى، ومن هنا فقد يتسرب العيب إلى المعنى من هذه الناحية، وذلك أن يضطرَّ الوزنُ الشاعرَ إلى أن يضيف معنى جديداً لا موقع له هنا، وهو ليس تكراراً، إذ لا صلة له بما سبقه وما تلاه، وإنما هو (الحشو)، وهو خيار دلالي مرفوض، لأنّه " من وضْع الألفاظ موضعها ؛ ألا تقع الكلمة حشواً[٤] "، فالحشو بدلالته العامة هو ارتباك في المعنى العام للبيت، ويلجأ إليه الشاعر نظراً لانتهاء معناه، وعدم اكتمال التفاعيل العروضية، فيضطر إلى ملء هذه الفراغات العروضية بألفاظ تحمل دلالات أخرى، ولذا فقد وجدنا بعض البلاغيين

---

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٥٣.

(٢) نقد الشعر: ١٥٠، المصون: ٢١٢، سر الفصاحة: ٢٠٩، دلائل الإعجاز: ٤٥٦، تحرير التحبير: ١٩٧.

(٣) البديع في البديع في نقد الشعر: ١٥٤.

(٤) سر الفصاحة: ١٣٧، وانظر: شرح ديوان الحماسة: ١ / ١٥.

والنقاد يلحظون أنَّ الحشو مرحلة إخفاق ناتجة عن الحاجة إلى إتمام تفاعيل البيت، وما لم ينجح الشاعر في استدعاء لفظة تقوم بوظيفة دلالية فإنه يقع في فخ الحشو السيء، وقد توقف ابن منقذ أمام قول أبي تمام:

بـدرٌ أطـاعـتْ فيـك بـادرةَ الـنـوى ولَـعاً وشـمـسٌ أُوْلِـعت بشِـمـاس[1]

وقال: " تم البيت دون قوله: ولعاً. واحتاج إلى كلمة أخرى فأتى بها مجانسة لأولعت، فانسبكت في البيت، ولولا ذلك لكانت حشواً[2] "، فهو دليل على أن الثناء على الفن البلاغي وهو الجناس، قد جاء لأنه حفظ البيت من الارتكاس في الحشو.

ويمكن لنا أن نجعل الحشو في شعر أبي تمام على قسمين[3].

أما القسم الأول، وهو الأقل حجماً، فهو الحشو المفسد للمعنى، وذلك بإدخال معان تفسد استقامة المعنى العام للنص، أو هي زيادة في اللفظ والتركيب وإفساد للمعنى[4]، ومن ذلك ما جاء في قول أبي تمام:

مهاةُ النقا لولا الشوى و المَآبِضُ وإن مَحَضَ الإعراض لي منكِ ماحضُ[5]

ويشير الآمدي إلى أن كلمة (المآبض) جاءت بسبب القافية التي أراد الشاعر أن يصنعها بين الشطرين، أو هو التصريع، وهذه الكلمة هي " عيٌ منه ولُكنة، وأراد القافية[6] "، ولا تعدُّ دليلاً على الشاعرية؛ إذا كيف يكسر السياق الجميل للمعنى بالإشارة إلى المآبض، ولم يكن هدفه إلا اصطناع العروض، ولذا ألح الآمدي على الضعف الشديد للمعنى في البيت كاملاً، وذلك لأن الشاعر حافظ على تسلسل

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٤٤.

(٢) البديع: ٥٣.

(٣) استنبطت هذه الأقسام من منهج الخطيب في تقسيم الحشو إلى ١) ما يفسد المعنى ٢) ما لا يفسد المعنى (الإيضاح: ٣ / ١٧٥ ـ ١٧٧).

(٤) نقد الشعر: ٢١٨، بتصرف.

(٥) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٩٤، وفيه أن الشوى هي القوائم، والمآبض جمع مأبِض وهي تطلق على باطن المرفق والركبة، ومحض أي أخلص.

(٦) الموازنة: ٢ / ٦٠.

الجرس والتزمه، ولكنه هدم المعنى ونال من استقامته.

وأما القسم الثاني، وهو الأكثر، فهو الحشو الذي لا يفسد المعنى، وهو " ما لو حذف لاستغني عنه و ما لافائدة في ذكره[١] "، وذلك لأنه يضيف من العبارات والمعاني ما لاحاجة إليه، وبذلك يخالف التأكيد النقدي على أهمية الائتلاف بين اللفظ والمعنى، وهو مستوى مذموم من الحشو مباين للمستوى المحمود منه عند بعض البلاغيين، وذلك حين تكون دلالة الحشو مشابهة للإطناب، وهو ما يُسميه المستعصمي بـ (نظافة الحشو)، ويُمثّل له ببعض أبيات أبي تمام[٢]؛ بل إنَّ أبا تمام يُسلك في طريقة الحذَّاق في بعض نماذج الحشو عنده[٣]، وذلك حين تحمل الزيادة اللفظية أو الحشو قيمة دلالية وجمالية في ذاتها، فهذه المواضع وغيرها[٤] تدفع إلى القول بأنه يجب أن يستقرّ في وعي الباحثين أنَّ الدلالة الاصطلاحية التراثية العامة للحشو ليست مماثلة لما التصق في أذهاننا من أنه مرفوض بإطلاق، وإنما المرفوض هو الرديء منه فحسب، وهو ما يُقلِّل الإيمان بحرفية ما قاله عبدالقاهر في أسرار البلاغة: " وأما الحشو، فإنما كُرِه وذمَّ وأُنكر وردَّ، لأنه خلا من الفائدة، ولم تحْلَ منه بعائدةٍ، ولو أفاد لم يكن حشواً، ولم يُدعَ لغواً[٥] "، فهي كلمة تُقبل نظرياً، ولعلها الأصوب والأقرب إلى الحقيقة، ولكنَّ نصوص النقد العربي تشي بعدم اطّرادها، ومن الأدلة على ذلك - بالإضافة إلى ما سبق - ما قاله عبدالقاهر نفسه في تعليقه على أصناف الحشو، وأنّ منها ما " قد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعاً

---

(١) الوساطة: ٣٢.

(٢) الدر الفريد: ١٢٢، بتصرف، وانظر تعريف ابن منقذ للحشو بأنه " أن تأتي بألفاظ زائدة، ليس فيها فائدة " انظر: (البديع في نقد الشعر: ١٤٢).

(٣) انظر: النظام: ٥ / ٣٩٨.

(٤) انظر الحديث عن الحشو المفيد (تحرير التحبير: ٣٦١)، ويضرب الخفاجي أمثلة للحشو المحمود المختار (سر الفصاحة: ١٣٨)، ويشير الخطيب القزويني إلى أمثلة الحشو الذي لا يفسد المعنى (الإيضاح: ٣ / ١٧٧)، والثعالبي في حديثه عن إبراز المعاني اللطيفة في معارض الألفاظ الرشيقة (يتيمة الدهر: ٢١٦/١، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٧٩هـ)، ويعقد العلوي في كتابه (نضرة الإغريض: ١٨٠) باباً سماه باب الحشو السديد في المعنى المفيد.

(٥) أسرار البلاغة: ١٩.

من القبول أحسنَ موقع، ومُدرِكاً من الرضى أجزلَ حظّ، وذاك لإفادته إيَّاك[١] ".

إذن، فما نحن بصدده من الحشو هنا هو ما يكون استجابة صرفاً لمقدار التفعيلات وإهمالاً لسياق المعنى، وقد جاءت مآخذ النقاد في هذا المستوى متنوعة بين العام والخاص، فأما العام، فمنه إشارة ابن رشيق إلى شيوع الحشو في شعر أبي تمام، فيقول : " ومما يكثر به حشو الكلام : أضحى، وبات، وظل، وغدا، وقد، ويوماً، وأشباهها، وكان أبو تمام كثيراً ما يأتي بها[٢] "، فهي سمة أسلوبية يلتقطها ابن رشيق، ويصفها بالحشو، وأن شاعراً كأبي تمام كثيراً ما يلجأ إليها طمعاً في ردم جسد البحر أو العروض الذي يسلكه دون أن يكون وراءها معنى أودلالة معينة، ومثله ابن الأثير الذي لا يمثّل بأبي تمام تحديداً، ولكنه يشير إلى صنيع الشعراء، إذ " كذلك يجري الأمر في ألفاظ يوصل بها الكلام، فتارة تجيء لفائدة، وذلك قليل. وتارة تجيء لغير فائدة، وذلك كثير. وأكثر ما ترد في الأشعار ليوزن بها الأبيات الشعرية، وذلك نحو قولهم : لعمري ولعمرك، ونحو أصبح، وظل، وأضحى، وبات، وأشبها ذلك، ونحو : يا صاحبي، ويا خليلي، وما يجري هذا المجرى[٣] "، أي إن هذا النمط من التعبير نمط يقع الشاعر في فخّه حين يعوزه الوزن، ويظلّ مدعواً من قِبل المساحات العروضية لملء الجملة الشعرية بأي كلمة.

وأما الخاص فهو المأخذ المتجه إلى معنى بيت محدد، ومنه قول أبي تمام :

جلا ظُلمات الظلم عن وجه أُمَّةٍ ... أضاء لها من كوكب الحقِّ آفِلُهُ
ولاذت بحقويه الخلافةُ والتقت ... على خدرها أرماحُهُ ومناصِلُه
أتتهُ مُعِدّاً قد أتاها كأنّها ... ولا شكَّ كانت قبل ذاك تُراسِلُه[٤]

إذ يتوقف الآمدي أمام البيت الثالث منه، ويجد في كلمة : (ولا شك)، فساداً، فهي " من سخيف الألفاظ وسفسافها، وهي حشو رديء، وليس بالبيت إليه حاجة[٥] "، فالآمدي هنا يرفض هذا التعبير منطلقاً من قاعدة أساسية، وهي أنه حشو

(١) أسرار البلاغة: ١٩.
(٢) العمدة: ٢ / ٧١، وانظر تفريقاً جميلاً بين استخداماتها عند أبي تمام (الموازنة: ٢ / ٣٥٧).
(٣) المثل السائر: ٢ / ٣٠٨.
(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٦.
(٥) الموازنة: ٢ / ٣٣٣.

رديء لا ثراء فيه، ولم يوجد في البيت وفي ألفاظه ومعانيه حاجة تتطلبه، وإنما الحاجة - وحدها - هي التفاعيل العروضية.

ولئن كان الآمدي وغيره[١] يقدمون مأخذهم العروضي على هذا البيت، ولا يتجاوزون ذلك إلى التحليل التفصيلي لجماليات البيت، أو التعليل لسبب الرداءة من خلال المعنى، فإن شيئاً من ذلك هو الذي قام به ابن الأثير، أو حاوله، في قراءته لبيت أبي تمام الآخر:

أقرّوا - لعمري - بحكم السيوف    وكانت أحقَّ بِفصلِ القضاءِ[٢]

حيث يقف أمامه ابن الأثير، وينصُّ على أن كلمة (لعمري) زيادة وحشو لا حاجة للمعنى إليها، ولا فائدة لها إلا إصلاح الوزن، " ألا ترى أنها من باب القسم، وإنما يرد القسم في موضع يؤكَّد به المعنى المراد، إما أنه مما يشك فيه، أو مما يعزُّ وجوده، أو ما جرى هذا المجرى، وهذا البيت الشعري لا يفتقر معناه إلى توكيد قسمي، إذ لا شك في أن السيوف حاكمة، وأن كل أحد يقر لحكمها، ويذعن لطاعتها[٣] "، فابن الأثير يدخل إلى هذا البيت من خلال تتبع سياق المعنى فيه، والاجتهاد في إثارة ما تختزنه الألفاظ من معنى، ومحاولة الربط بينها، فلم ير في الجملة الاعتراضية مناسبة للمعنى العام للبيت، ولذلك رفضه، وقد كرر العلويّ ذلك الموقف باختصار، وتحدث عن هذا البيت، و أعلن بوضوح أنّ مخالفة البلاغة في " أن تورد ألفاظاً في الكلام إذا أُسقطت بقي على حاله في الإفادة، وأكثر ما يكون في الأشعار؛ فإنها تورد من أجل الاستقامة في الوزن[٤] "، فغايتها ضبط التماسك الوزني، دون النظر في المعنى وأثره، ودون النظر في التجاوب الإيقاعي الذي يُفيد المعنى، وإنما كانت الغاية تجريدية بحتة.

وتتفاوت مناهج النقاد في قراءة معاني أبي تمام المماثلة، حيث يأخذ الجدل النقدي منحى آخر عندما يتعرض النقاد لبيت أبي تمام:

(١) انظر: الموازنة: ١ / ٢٣٧، ١ / ٤٩٣، ٢ / ٦٤ . ٦٥، عبث الوليد: ٣٦٢.
(٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ١٩.
(٣) المثل السائر: ٢ / ٣٠٩.
(٤) الطراز: ٢ / ٩١.

جذبتُ نداه غدوة السبت جذبةً فخرَّ صريعاً بين أيدي القصائدِ[١]

فابن سنان يتوقف أمامه ويجد في قول أبي تمام (غدوة السبت) مثالاً للعبارات التي يؤتى بها على سبيل الحشو الفارغ من القيمة الدلالية، وهو من الحشو غير المؤثر في اتجاه المعنى وصناعته، " لأن قوله : غدوة السبت، حشو لا يحتاج إليه، ولا تقع فائدة بذكره، ومن ذا الذي يؤثر أن يعلم اليوم الذي أعطى الممدوح فيه أبا تمام، وأي فرق بين أن يقع عطاؤه في يوم السبت أو الأحد أو غيرهما من الأيام، وما بقي عليه شيء إلا أن يخبر بتاريخ ذلك الوقت وموقع ذلك اليوم من الشهر. فمثل هذا وأشباهه الحشو الذي يقع ولا تعرض في ذكره فائدة إلا ليصح الوزن، وهو عيب فاحش في هذه الصناعة[٢] "، فمحاكمة ابن سنان هنا للمعنى ناتجة من اجتهاده في تتبع الدلالة ومدى استفادتها من هذه الكلمة أو تلك، ولئن كان هذا من المناهج النقدية الجيدة لقيامها على حس الملاحظة والتتبع ومدى صلة المعاني بعضها ببعض؛ فإنّ الملاحظة هنا أنه نقد يحاول محاكمة المعنى إلى منطقية الأشياء و واقعها، فهو يتساءل عن الفارق بين ذكر يوم السبت وذكر غيره، ولكنه لم يحاول أن يمتدّ في التحليل إلى محاولة البحث في سياق القصيدة العام، أو مناسبتها، واختبار الأثر الدلالي لتوظيف غدوة السبت تحديداً دون غيره، وهو ما يكشف عن منحى السخرية التي اعتمدها هذا النقد، ولذا رأينا ابن سنان يتندّر بأنه لم يبق إلا ذكر الوقت والتاريخ.

وقد نهض ابن أبي الأصبع إلى تحليل منهج ابن سنان في قراءته لهذا البيت دون أن يسميه، فذكر اعتراضه كاملاً، وقام بتفنيده، ونقض رأيه في علاقة العروض بالمعنى، لأنّه رأى أن الخيارات التعبيرية كثيرة ومتاحة أمام الشاعر، فلا أثر للوزن في حصاره وأَطْرِه على لفظة السبت، إذ بإمكانه أن يقول : جذبتُ نداه بالمدائح جذبة، فـ " ذكر أبي تمام غدوة السبت، وهو الوقت الذي وقعت فيه عطية الممدوح، دليل على تعظيم العطية، وتفخيم أمرها، وجعلها من الغرائب التي لم يقع قبلها مثلُها، فلأجل ذلك أرّخ يوم وقوعها، إذ لا يؤرخ إلا الكوائن العظام، والحوادث الجسام، ولو لم يذكر وقت وقوعها معيناً باسمه لم تحصل هذه المبالغات

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٥.

(٢) سر الفصاحة : ١٤٣.

التي تزيد الممدوح مدحاً، فدل على أنه قصد بها إفادة هذه المعاني، لا إقامة الوزن[١] "، فابن أبي الإصبع ينقض الاعتراض على معنى بيت أبي تمام، و يُشير إلى الخيارات التعبيرية المتعددة، وأنَّ الشاعر " لو قصد إقامة الوزن فحسب، لما اقتصر على غدوة السبت دون غيرها مما يسد مسدّها، فإنه لو قال :(جذبت نداه بالمدائح جذبة) استقام له الوزن، لو لم يكن أراد ما ذكرت[٢] "، ثم يكشف عن سر دلالي لاختيار الشاعر غدوة السبت دون غيرها، وهو يعقد رابطاً نفسياً بين حال الشاعر والممدوح وبين وقت العطاء، وفي هذا تعظيم للحظة العطاء وتشريف لها، وكأن النفس تأبى أن تتغافل عنها أو تتناساها، وهو ما يشير إلى تعلّقٍ أعمق بالممدوح الذي كان سبباً في هذه العطية.

فآراء ابن أبي الإصبع تكشف عن واحد من المستويات النقدية في دراسة الحشو وتحليله، وقد وُفِّق لتطبيق ما كان ابن سنان مبدعاً في التأصيل له، وذلك حين أشار ابن سنان ضمن تعليقه على معاني أبي تمام وغيره، وأن حصول الفائدة هو المعيار الدقيق، فقال : " اعتبار الفائدة فيه هو الأصل الذي يرجع إليه ويعول على النظر من جهته[٣] "، وهو ما يدعو إلى الاعتراف بأن تقدير الفائدة والوعي بأطرافها ومكوناتها أمرٌ يتفاوت النقاد فيه، وفي وصفه، وقد لحظنا كيف استطاع ابن أبي الإصبع أن ينقل معنى أبي تمام من رفضه إلى مستوى من الثراء الدلالي والنفسي، على حين اكتفى ابن سنان بالسخرية منه والتندر عليه، والحق - كما أجده - كان واضحاً في موقف ابن أبي الإصبع في تحليله لهذا البيت، وأن ارتباطه جميل ودقيق مع سياق المناسبة ومخاطبة الممدوح، فما يرفضه ناقد قد يكون في حقيقته خصوصية عميقة للمعنى، لا يستقيم مع حذفها مطلقاً، وإذا كان الرأي في الحشو غير المفيد هو أن الفائدة لا تستلزمه، وقد عدَّ ابن سنان صنيع أبي تمام هنا توظيفاً لما لا يستلزمه المعنى، فإن الأصوب أن يقال : إنه مع الإيمان النظري العام بأن هناك لجوءاً يمارسه بعض الشعراء إلى ألفاظ تحمل دلالات خارجة عن الإفادة، وذلك رضوخاً لحاجة الوزن، إلا أنّ اختيار أبي تمام لمعنى (غدوة السبت) كان اختياراً واعياً

---

(١) تحرير التحبير : ٣٩٧.

(٢) المرجع السابق.

(٣) سر الفصاحة: ١٤٣.

ومقصوداً، وكانت الخيارات أمامه واضحة، ولم يكن للتفاعيل الوزنية أثر في هذا - كما يرى ابن سنان-.

ومهم أن يقال: إنَّ التتبع الدقيق لحالات الحشو في شعر أبي تمام وغيره في تراثنا النقدي والبلاغي يُثير خيطين مهمين، وهما:

أولاً: ضرورة الاعتذار للشاعر فيما يحتمل تسويغه، لأنَّ " حمل الكلام على وجه ينتفي العيب عنه أولى في اختيار كل مختار[١] "، وذلك لأنّ قيد الوزن والقافية حادّان، وتجيء الخروقات العروضية من زحافات وعلل وحشو وغيرها؛ لتكون دليلاً على المعاناة الكبيرة التي يعيشها الشاعر مع نصّه، وأنه حين يضع عينه على المعنى فإنه مطالب أن يضع عينه الأخرى على حدود العروض خشية الإخلال بها، ولذا فلم يقتصر حدوث الحشو من المحدثين، وإنما هو عيب أو أسلوبٌ غائر في عمق الشعر العربي.

ثانياً: الاحترام الكبير الذي نواجه به جهد النقاد هذا، لأنه دالٌ على تقديرهم للشعر، وأنهم لذلك معنيون بألا يضيم ركنٌ من أركانه ركناً آخر، وها هم أولاء يتتبعون أدقَّ المسائل في هذا السبيل، وهو أثر الوزن في المعنى.

### ج / القافية:

تشكل القافية ركناً مهماً من الأركان الشعرية في البيت، ولذا فقد حضرت في تعريف الشعر بوصفها ركناً رئيساً من أركانه عند قدامه، فالشعر هو " قول موزون مقفى يدلُّ على معنى[٢] "، والذي يلفتُ هنا أنَّ الاحتفاء بالمعنى جاء في خاتمة هذا التعريف ليدل ذلك على أنّ القول والوزن والتقفية كلها وسائل لصنع المعنى وتكوينه.

ولقد تمت دراسة حضور القافية وأثرها العروضي في مساحات واسعة، ولكن الذي يتداخل مع هذا المبحث هو النشاط المعنوي والدلالي الذي تبثّه القافية في أرجاء البيت. وإذا كانت القافية تُشكل حوافر الشعر ومواقفه[٣]، فلا شك أنها ستنثر أريجها على أنحاء البيت ومعانيه عامة، وسيكون معيباً على الشاعر حين ينكسر

---

(١) النظام: ٢ / ١٢١.

(٢) نقد الشعر: ١٧.

(٣) انظر: البديع في نقد الشعر: ٢٨٩، ٢٩٦، منهاج البلغاء: ٢٧١، مفهوم الشعر ٣٢٩.

المعنى عنده أمام جبروت القافية، فلا تعدو القافية أكثر من لبنة يُملأ بها فراغ الشطر.

ولعل أولى المحطات العروضية لعلاقة القافية بالمعنى عند أبي تمام هو الحديث عن عنايته بها منذ بدايات نظمه للبيت، فقد " كان أبو تمام ينصب القافية للبيت ؛ ليعلق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التصدير في الشعر، ولا يأتي به كثيراً إلا شاعر متصنع كحبيب ونظرائه[١] "، فأبو تمام في رأي ابن رشيق يحتفي بالقافية كثيراً، حتى بلغ من احتفائه أنه يُعدُّها قبل أن يصل إليها، وذلك رغبة في خلق تجاوب إيقاعي بين أطراف البيت الشعري، أو هو ما يُسمى برد الأعجاز على الصدور، وهو نوع أظنه أنه سيكون من الحبك التركيبي والدلالي الذي يضم أطراف البيت إلى بعضها حتى تغدو كالكلمة الواحدة، ويكون تقارب المعنى وتشاكله نتيجة طبيعية وصدًى منتظراً لتماثل الألفاظ وتشاكلها.

ولئن كان رأي ابن رشيق يميل إلى جانب الانتقاد لصنيع أبي تمام، لأنه جعله من المتصنعين، وأنه يُطوّع المعنى للقافية[٢]، فإن هناك منْ أثنى على قوافي أبي تمام، وأشار إلى تمكن القافية عنده[٣]، وهو تصريح بالإبداع والقوة التي تمتاز بها قوافيه، أو أن التصنع الذي أشار إليه ابن رشيق هو تصنعُ مبدعٍ لا تصنع متكلف.

ومن جهة أخرى فقد كان أبو تمام واعياً بمأزق الشاعر مع قوافيه، ولذلك فهو يمثّل أزمة الشاعر، فيقول :

يُجاهد الشوق طوراً ثم يجذبُهُ     جهاده للقوافي في أبي دلفا[٤]

فأبو تمام يتعامل مع الشعر بنوع من الاتكاء الكبير على نفسه، ولذا فهو لا يأخذ أشياءه بتؤدة ورفق، وإنما يأخذها بقوة ومغالبة، وإذا كانت معانيه لا تخرج إلا من عمقه وصميم فؤاده ؛ فإنه كذلك مع قوافيه التي تترقى حالُه في استدعائها إلى أن تُصبح نوعاً من الجهاد والكفاح حتى يصل إلى الأقوى والأنسب منها، وهو ما أوقعه

(١) العمدة: ١ / ٢٠٩، ويرى الدكتور الغذامي أن الإشارة إلى أن أبا تمام يضع القوافي ثم يطلب الأبيات غلو لانستطيع تقبله (الخطيئة والتكفير: ٣٣٣).

(٢) انظر: الفن والصنعة: ١٩٢.

(٣) انظر: تحرير التحبير: ٣٦٩، جوهر الكنز: ٢٠١.

(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٦٢.

في المناطق التي يرفضها النقاد ويأبون أن يستسيغوها، وهو ما يُسمى الاستدعاء، وذلك " ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط، فتخلو - حينئذ - من المعنى[١] "، ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام :

كالظبية الأدماءِ صافت فارتعت ... زهر العرارِ الغضِّ و الجثجاثا[٢]

وهو بيت أحدث جدلاً نقدياً واسعاً حول عناية الشاعر بالعروض وانتهاك المعنى فيه، وقد تواتر النقاد على أنَّ القافية هنا متكلفة ومستدعاة لضرورة الوزن والإيقاع الشكلي، ولا صلة لها بالمعنى، حتى أدرجها قدامة ضمن عيوب ائتلاف المعنى والقافية، وصرّح بأنَّ " جميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترتعي الجثجاث كبير فائدة، ... فأما أن ترتعي الجثجاث، فلا أعرف له معنى في زيادة الظبية من الحسن، لا سيما والجثجاث ليس من المراعي التي توصف بأن ما يرتعى يؤثره[٣] "، فقدامة يجد في هذه القافية (الجثجاث) كسراً للائتلاف الحميم الذي يجب أن ينشره الشاعر بين معانيه وقوافيه، وقد حشد أبو تمام ألفاظ بيته كلها من أجل الوصول إلى القافية التي لا تترك أثراً في المعنى، وهو العيب الذي يُندد به قدامة، وساق تأييداً لمأخذه برهانين، أولهما : أنه لا حسن في الجثجاث ليزيد الظبية التي ترعاه، وثانيهما : أن الجثجاث ليس من النباتات التي تُرعى، وتُذْكَر بذلك، وهو رأي يتكرر نصه أو مضمونه عند ابن المعتز[٤]، وأبي القاسم الأصفهاني[٥]،، وعلي بن خلف[٦]، والعلوي[٧]، وقد جعله ابن سنان من الحشو الذي سيق لأجل القافية[٨]، وهم جميعاً يؤكدون على التكلف الذي صنع هذه اللفظة واحتزها من سياق معنوي آخر.

---

(١) العمدة: ٢ / ٧٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣١٢، وفيه أنّ الأدماء هي التي يعلو لونها سمرة، وصافت أي أتى عليها الصيف، والعرار والجثجاث نوعان من النبت يوصفان بطيب الرائحة.

(٣) نقد الشعر: ٢٢٣ . ٢٢٤.

(٤) انظر: الموشح: ٢٩٠.

(٥) انظر: الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ٧٥.

(٦) انظر: مواد البيان: ٣٨٩.

(٧) انظر: نضرة الإغريض: ٤٣٠.

(٨) انظر: سر الفصاحة: ١٤٥.

وقد قام علي بن خلف بدراسة هذا البيت في موضع آخر من كتابه، وقام بتوجيه النقد إليه، ورأى أنه " ينبغي لمن أراد نظم الشعر وإنشاء الرسائل أن يتخير الألفاظ التي تقع في القوافي والفصول، لتأتي متممة المعنى متمكنة غير قلقة ولانافرة، فإن مراعاة السامع - كما قلنا فيما تقدم - إنما هي مصروفة إلى تتبع مبادئ الكلام ومقاطعه[١] "، وهو رأي يعقد سلامة القافية وسموها المعنوي بالاستجابة الحسنة التي يواجه المتلقي بها القصيدةَ ولا ينفر عنها، ويشير إلى أنّ وقع هذه القافية مؤذ لذائقة المستمع، وهو ما يزيد في كراهتها.

ومن المناطق المشتركة بين مباحث الحشو ومباحث القافية : **الحشو بالأسماء أو التقفية بها**، وهو موضع حضر كثيراً في مآخذ البلاغيين والنقاد على شعر أبي تمام، بالإضافة إلى حرص أبي تمام على إيراد الأسماء التراثية من جميع الفئآت : الرجال والنساء و الأنبياء والشعراء وغيرهم، حتى أصبحت سمة أسلوبية لافتة في معانيه.

ومن أمثلة أبياته التي تتصل بحضور المأخذ النقدي العروضي على معانيها ما يلي :

قف بالطلول الدارسات عُلاثا  أمست حبالُ قطِينهِنَّ رِثاثا[٢]

فقد لحظ النقد اسم (علاث) في بداية القصيدة، وكأنه لم يستسغ التعبير العاطفي باستخدام هذا الاسم، واستغرب من عاطفة مشبوبة تتجه إلى منْ كان اسمه هكذا!، "ولو أن علاثة غلامه على الحقيقة لوجب عليه تجنب هذه اللفظة واطراحها لغرابتها[٣]".

وقد نهض المعري إلى تأويل ذلك، فرأى أنه " قد يحتمل أن يفتعل الشاعر أسماءً لغير موجودين، فيستعين بها في القافية وحشو البيت[٤] "، وهو يصرفه إلى الحاجة إلى ملء الفراغ العروضي فحسب، ولا ينظر إلى دلالات التعبير ومعانيه.

---

(١) مواد البيان: ٢٠٨، بتصرف.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣١١، وفيه أن القطين هم أهل الدار، والرثاث جمع رث.
(٣) النظام: ٥ / ٨٨.
(٤) أسرار البلاغة: ١ / ٣١١، ومنه: ٥ / ٨٧.

ويظهر أن المعري مولع بتتبع ظاهرة الاسم في الشعر، وهو يجتهد في تحليها وأنْ يتجاوز مستوى الإشارة إليها كما يفعل غيره[١]، ويدرس إبان ذلك مدى تلبيتها لشروط المعنى، ولذلك نجده حين يطالع قول أبي تمام:

يثير عجاجةً في كلِّ ثغرٍ ... يهيم به عديُّ بن الرقاعِ[٢]

يُشير إلى أن أبا تمام " إنما جاء (بعدي بن الرقاع) على سبيل الإلجاء الذي تقدّم ذكره، ولو كانت القصيدة على الدال لجاز أن يجيء بلبيد أو زياد؛ لأن الشعراء لا يخلو كُثرهم من أنْ يجيء بصفة الغبار[٣] "، ومع إقرار المعري وغيره بظهور وصف الغبار في شعر عدي بن الرقاع، إلا أنهم أصروا على أنه إلجاء من أبي تمام، وأنه لا أثر لهذه القافية في المعنى، وأنه " تمحل منه لمعنى غير لائق بما هو بسبيله من ذكر سيره[٤] "، فالمأخذ قائم عندهم على أنّ الشاعر قد لجأ دون حاجة معنوية إلى استدعاء اسم هذا الشاعر دون غيره لضرورات القافية فحسب، ولم يُتيحوا للشاعر حرية الاختيار، كأن يبحثوا في إمكانية تحديده لعدي دون غيره، وافتراض أن القافية لو لم تكن عينية، لاكتفى أبو تمام بذكر عدي، وأشار إلى بعض أوصافه، ولم يذكر مفردة (الرقاع)، وبذلك نلحظ إمكانية توجيه المأخذ إلى وجهة أخرى غير الوجهة الرافضة له.

ويجيء رأي ابن سنان ليعيد القول في هذه القضية، فنراه يمتنع عن قبول فكرة الاضطرار بوصفها حجة للدفاع عن الشاعر، وأنه لجأ بسبب القافية الثائية إلى هذه اللفظة، ويرى في ذلك إفساداً للمعنى، لأنّه لم يلزم أحدٌ الشاعر، وإنما هو منْ ألزم نفسه، " فليت شعري منْ حظر عليه القوافي، واقتصر به على الثاء دون غيرها من الحروف؟ . . . وليس يغفر للشاعر لأجل ما يلزم به نفسه ذنبٌ، ولا يغفل له عن خطأ إذ كان حظر المباح، وحرم الحلال، واعتمد تكلف النصب طوعاً، واختياراً،

---

(١) انظر: الفتح على أبي الفتح: ١٠٠.١٠٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٣٧.

(٣) المرجع السابق: ٢ / ٣٣٧، وانظر: النظام ١٠ / ٢٠٤، وقارن موقفه هذا بموقفه الآخر في (الديوان: ٢/ ٢٩) مما يشكل منهجاً أو رؤية تكاد أن تكون عامة.

(٤) الموازنة: ٢ / ٢٧٥، وانظر: شرح الصولي: ٢ / ٢٢.

وهوى، وقصداً[١] "، فابن سنان يرفض استخدام هذا الاسم، ويرى أنَّ توظيفه مفسد للمعنى، وهو في سبيل ذلك يتجه إلى تفسير الموقف النقدي هذا، وينقض فكرة الاضطرار، ويرى أنَّ ذلك ليس حجة، فاضطرار الوزن وضيق المساحة الشعرية أو اللجوء اضطراراً إلى القافية لا يمكن تقديمه مسوغاً لضعف النص الإبداعي، ومثله ما يرفضه ابن وكيع في بعض أبيات أبي تمام، ويرى أنَّ خلل المعنى لإرادة القافية " إن انساغ وصار قياساً، وقع في الشعر من التخليط ما تفسد به معانيه، ويستولي على كثير من قوافيه[٢] "، فهو رفض لأن يُستخدم العروض تكأة لأخطاء الشعراء في معانيهم.

ففي قول أبي تمام:

خـذهـا فـمـا نـالـهـا بـنـقـصٍ ... مـوت جـريـرٍ و لا الـبـعـيـثِ[٣]

يشير المعري إلى أنَّ أبا تمام جاء بالبعيث إلجاءً إلى القافية، دون نظر إلى المعنى، فينهض ابن المستوفي معلقاً، ويقول: إنَّ " الشاعر إذا بنى شعره على روي. لا يعاب إذا احتاج إلى اسم أن يختتم به بيته[٤] "، وكأنه تعقيب نقدي على رأي المعري الذي عاب على أبي تمام قافيته، والسؤال هنا: كيف يرفض ابن المستوفي لفظة (علاثا) في البيت السابق، وهي اللفظة التي قيل: إنها للقافية وإنْ جاءت على سبيل الحقيقة؟ ثمَّ يجيء هنا ليقوم بتأويل اللجوء إلى استخدام (البعيث)؟! وهو ما أحسبه موقفاً نقدياً مرتبكاً، إذ كان الأولى أن تتحد مواقفه، وأن يتجه إلى بحث الدلالة والمعنى العام للقصيدة، فإذا كان المعنى يقتضي ذكر اسم الشاعر أو غيره وجب ذلك لأنه تتميم للمعنى وإكمال له، وهو نوع من الجماليات والثراء المعنوي، وإذا كان المعنى لا يستلزم ذلك الاسم، فيجب الابتعاد عنه، والحذر من الوقوع في شَرَكه بسبب القافية أو الوزن.

والواقع أنّ التعامل النقدي مع ظاهرة الاسم في شعر أبي تمام ومدى صلته

---

(١) سر الفصاحة: ٦٢.

(٢) المنصف: ١٠١.

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٢٨.

(٤) النظام: ٥ / ١١٥.

بالقافية أو الحشو يتداخل معه مقومات أخرى كثقافة الناقد وقدرته على التنبّه للإشارات الرمزية التي يختزنها هذا الاسم دون غيره، إذ من المفترض مع شاعر مثل أبي تمام أن يكون وراء اختياراته اللفظية والتركيبية دلالات عميقة وإنْ كانت مختبئة، ويبقى حيز الخطأ وارداً، ولكنه من الصعب تعميم الحكم بالحشو أو الإلجاء للقافية تجاه كل اسم ورد في قصيدة، إذ قد يكون المعنى هو الذي ألزم الشاعرَ بإيراد الاسم، ولو لم يورده لما كان المعنى كاملاً أو مستقيم الأركان، ومفروغٌ أنَّ ربط ورود الاسم بالمعنى العام للنص يحتاج إلى تميّز في الفهم والإدراك، وقد نقل لنا الآمدي حيرته النقدية والفكرية تجاه استخدام أبي تمام لواحد من الأسماء، ففي قول أبي تمام:

إن كان مسعودٌ سقى أطلالهم ... سَبَل الشؤون فلستُ من مسعودِ[1]

ويروي الآمدي - كما مرَّ[2] - عدم استطاعة شيوخ الأدب تحديد المراد بمسعود في هذا البيت، وأنهم يخبطون في معناه، ثم يقول: " وكنت أسمعهم دائماً يقولون: فأين مسعود هذا ؟! أفي السماء هو أم في الأرض؟ ويزعمون أنه إنما جاء بمسعود من أجل القافية. فلم تك نفسي تقبل هذا من قولهم، ويقع أنه ما أراد إلا شاعراً بعينه من شعراء طي المغمورين ممن بكى على الديار، فخرَّجْتُ كل شاعر من شعراء القبائل من طي وغيرها، ممن يقال له مسعود، فلم أجد فيهم أحداً بكى على الديار ... فأعياني معنى البيت مدة طويلة حتى قرأت في شعر ذي الرمة قوله:

عشيَّة مسعودٌ يقول وقد جرى ... على لِحَيتي مِن عبرةِ العينِ قاطِرُ
أفي الدار تبكي أَن تَفرَّقَ أهلها ... وأَنت امرؤٌ قد حلَّمتكَ العشائِرُ

فعلمت أن أبا تمام إنما أراد مسعوداً هذا أخا ذي الرمة[3] "، وهذا نص نقدي ثري، فالآمدي يذكر حيرة العلماء من قبله في التقاط المعنى المراد، ثم يذكر اختيارهم أن يكون أبو تمام ذكره اضطراراً للقافية فقط، وهذا يعني أنهم عندما أعيتهم الحيلة في

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٦.
(٢) انظر ص ٢٩٣ من هذه الدراسة.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٦ . ٣٨٧، وانظر: النظام: ٥ / ٣٣٥، مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٣٠٨.

تحديد المعنى قالوا: إنه للقافية، ولذا فقد رفض الآمدي هذا النتيجة أو الحكم النقدي، وعاش تجربة الحيرة في تحديد المعنى، حتى إنه وظف الذائقة النفسية في رفض قولهم، مما دفعه لاستقراء الشعر العربي بحثاً عن الدال الذي يختصر له هذا المأزق، إلى أن وجد مفتاح حيرته في أبيات ذي الرمة، لأنه وجد فيها حالة معنوية مشابهة لحالة أبي تمام، وفيها ضرب للمثل[١]، وهو ما يمكن أن ندعوه بالرمز، لأنه يكفل عمقاً دلالياً ينتقل المتلقي معه إلى واحات واسعة من الدلالة، لأنه سيستحضر واقعة مسعود هذا وينقل فضاءاتها الدلالية إلى حالته عندما ينشد هذا البيت.

وتمتد حيرة الآمدي في ذلك حتى وجدناه يختم مباحثه في معنى هذا البيت بأن يقول: " قد أتيت بكل ما وقع إلي في معنى هذا البيت إلى أن يتحقق مسعود كان معروفاً بالبكاء على الديار والدمن[٢] "، أي إنه مؤمن أن اجتهاده قابل للنقض حين نجد المعلومة الأدق والأصدق، وهو ما يؤكد الحيرة التي تعصف بالآمدي، وأنه حين لم يرتض القول بأنّ توظيف أبي تمام لـ (مسعود) في قافية بيته لجوء واضطرار، فإنه بحث في الخيارات الأخرى، وقدّم الكثير منها، وذلك باستقراء الشعر العربي والبحث في ديوانه عن المراد.

في هذه المواضع وغيرها[٣]، نجد نبرة المآخذ العروضية الموجّهة إلى ورود الأسماء حشواً أو قافية في شعر أبي تمام مرتفعة وكثيرة نسبياً، والذي يمكن استنباطه هنا، هو أنها مآخذ نادراً ما كانت تبحث في جماليات الاسم، وإنما كان الغالب في تطبيقاتها أنها ذهبت لانتقاده ومؤاخذته، ولم تقرأ أسباب انحرافه أو اختياره لهذه الأسماء، وأنها قد تُحمل على كونها وسيلة جمالية يلجأ إليها الشاعر على سبيل الترميز، كأن يريد استنفاد الأجواء المحيطة بهم وإضافتها إلى معناه الجديد، وأن يعطي شعره نوعاً من الواقعية المعيشة، وذلك بتوظيف الأسماء المتداولة، بالإضافة إلى العمق التاريخي والثراء الدلالي الذي يمنحه توظيف هذه الأسماء لمعنى الشعر.

---

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٧، النظام: ٥ / ٣٣٥.

(٢) المرجع السابق: ١ / ٣٨٧.

(٣) انظر: الموازنة: ٣ / ٦٩٢، النظام: ٥ / ١٨١، شرح ديوان أبي تمام للشنتمري: ١ / ٤٦٤.

**د / التضمين :**

يُعنى النقد العربي بتماسك المعنى في حيزه الصغير، وهو البيت، ومن هنا عاب النقاد أن يجيء المعنى موزَّعاً بين بيتين بحيث لا يتم المعنى في بيت إلا بقراءة ما بعده، وهذا دالٌ على عمق الافتقار إليه، وهو ما يسمى بالتضمين، وقد عرفوه بأن " تفتقر قافية البيت لفظاً ومعنى إلى ما بعدها لتتم به[1] "، وتتفاوت درجات القبح في التضمين "بحسب شدة الافتقار أو ضعفه[2]"، فكلما كان المعنى مبعثراً بين بيتين، كان العيب أقوى.

ولم أجد في النقد الموجه إلى معاني أبي تمام ظهوراً لهذا المأخذ إلا قليلاً، ومن نماذجه ما يرِد في قراءة المعنى في قول أبي تمام :

يـغـدو مُـؤمِّـلـهُ إذا مـا حـطَّ فـي أكـنـافِـهِ رحْـلَ الـمُـكِـلِّ الـمُـلـغِـبِ
سَـلِـس الـلُـبـانَـةِ والـرجـاء بـبـابـه كَثَبَ المنى مُمتدَّ ظِلِّ المطلَبِ[3]

إذ ينتقد المرزوقي منْ قال بعيب هذا المعنى لاعتقادهم بوجود التضمين بينهما، فيقول: "انتصب (رحل المكل) على الحال. و (حط في أكنافه) كلام تام، ومعناه: نزل بفنائه. يقول: راجي هذا الممدوح إذا حصل بجنابه يغدو وهو مصبٌ للمسافر الذي كلَّت راحلته، ومحطٌ لرحله، لأنه يُغنيه ويعلّمه الكرم. قال: وظن بعض الناس أن قوله: (رحل المكل) ينصب بـ (حطّ)، وجعل البيت لا يتمُّ معناه إلا بالذي بعده، وليس في البيت تضمين كما ظنَّه فيعيبه[4] "، فالمرزوقي يحاور المعنى في هذا البيت بُغية نفي المأخذ العروضي الموجّه إليه، وقد فسّر المأخذ العروضي بأنه بُني على رأي نحوي خاطئ، مع أنَّ عالماً كابن الأثير لا يجد في هذا النوع من التضمين عيباً في أساسه، بل هو طريقة القرآن، " إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلّق

(١) الوافي بمعرفة القوافي: ٢٠٨.
(٢) منهاج البلغاء: ٢٧٧.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٠١ . ١٠٢، وفيه أن المكل: الذي كلّت راحلته، والملغب: الذي ألغبها بالسير، واللغوب: الإعياء، وسميت كل حاجة لبانة.
(٤) المرجع السابق: ١ / ١٠١، النظام: ٢ / ١٢٠، وانظر إشارة المعري إلى تعلق بعض الأبيات بما قبلها عند أبي تمام (النظام: ٩ / ٢١١).

أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلُّق إحداهما بالأخرى[١] ".

**هـ / نقص المعنى:**

يطالَب الشاعر بالتزام التفاعيل التي سار وفقها في بيته، ويعد خارجاً عن النمط الشعري حين يتجاوزها أو ينقص منها، ولذا فهو مطالب أن يجعل أوزانه تستوعب معانيه من غير زيادة ولا نقصان، وذلك ما لا يتيسّر للشاعر دائماً، إذ قد يكون ملزماً لضرورة الوزن أن يختصر معانيه، أو أن يحذف بعضها فيحدث الخلل فيها، وذلك بـ "أنْ يترك من اللفظ ما به يتم المعنى[٢] "، وحينها يظل المعنى موضع إشكال دلالي لنقصه وعدم تمامه، ويكون السبب في ذلك هو التزام العروض.

ومن النماذج على هذا المنهج النقدي ما يُرى في قول أبي تمام:

صَلَتانٌ أعداؤُهُ حيث حلّوا     في حديثٍ من عزمه مستفاضِ[٣]

يتوقف ابن هشام اللخمي أمام هذا البيت ويشعر بنقص المعنى، و أنه " أراد: مستفاض فيه، فحذف فيه ضرورة[٤] "، فجرى حذف في المعنى، وذلك لضرورات الوزن، وأنه لو أكمل المعنى لخرج من دائرة الشعر، لأنه كسر أحد أركانه،وهو الوزن.

ويرى الآمدي أنّ الخطأ كامن في اختياره لهذه الصيغة، وأن الأولى هو مستفيض[٥]، ولكن الوزن هو الذي يأبى على الشاعر اختيار هذه اللفظة.

ويجب القول في توظيف هذا المعيار العروضي: إنه خاضع لقدرة الناقد على توظيفه من خلال فهمه للسياقات العامة للمعنى، ففي قول أبي تمام:

---

(١) المثل السائر: ٣ / ٢٣٦.
(٢) نقد الشعر: ٢١٦.
(٣) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣١١، وفيه أن الصلتان أي ماض في أمره.
(٤) المدخل إلى تقويم اللسان لابن هشام: ٤٤٧.
(٥) انظر: الموازنة: ١ / ٨٧، ويصوب المعري هذه الصيغة التي اختارها أبو تمام، ويرى أن معناها: منشور(ديوان أبي تمام:٢/ ٣١١)، وانظر الإشارة إلى اللحن في هذه الكلمة في (النظام: ١٠ / ١١١).

قَتَلتْهُ سرّاً ثُمَّ قالت جهرةً قولَ الفرزدق : لا بِظَبيٍ أعفَرِ[(١)]

نجد التبريزي يعلق على معنى هذا البيت ويقول : " اكتفى بعجز بيت الفرزدق، لأنه لم يقدر أن يزيد على ذلك من أجل إقامة الوزن، والبيت مشهور في شعر الفرزدق وروي لغيره :

أقول له لمّا أتاني نعِيُّهُ به لا بظبيٍ في الصريمة أعفَرا
نعيتَ امرءاً من آل ميسان كافراً ككسرى على عداته أو كقيصرا[(٢)(٣)] "

فالتبريزي هنا يحاكم المعنى من خلال الحذف الدلالي الذي جرى فيه، وذلك عندما أسقط أبو تمام الشطرَ الأول من بيت الفرزدق، والذي لا يتمُّ معنى الفرزدق إلا به، وكلُّ ذلك عائد لحاجة الوزن والضرورة التي ألجأت الشاعر إلى حذف الشطر لإقامة الوزن كما يرى ذلك التبريزي.

ويُلحظ هنا أنَّ التبريزي قد استخدم المعيار العروضي في توجيه مأخذه إلى معنى أبي تمام هنا، ولكني أظنه قد سارع في إطلاق الحكم، فحين لم يجد الشطر الآخر من بيت الفرزدق حكم بأنّ الشاعر قد حذفه لإقامة الوزن فقط، وهو ما لا يُسلَّم به للتبريزي، لأنَّ الشاعر حين ينهض للاقتباس أو التضمين؛ فإنه ليس مطالباً بأن يذكر النص الآخر كاملاً، لأن جمالية هذه الأشكال الأسلوبية (الاقتباس والتضمين والتناص) قائمة على تجريد النص الجديد من ارتباطاته التركيبية القديمة بأطراف نصّه الأول، ومحاولة إدخاله في نسيج إبداعي آخر، ليكون مكملاً بسلاسة انسيابه للمعنى الجديد، ومنبّهاً على المعنى الذي يسكن في نسيجه الأول، وكأنّ العملية كلها قائمة على تطعيم النص الجديد بجماليات النص الآخر، أو هي استزادة معنوية كما يرد وصف معاني أبي تمام بذلك[(٤)]، فالشاعر يجتهد أن يكون دقيقاً في اختيار المقطع المقتبس أو المُضمن واجتزائه، ويعتني بتحديد الموضع الجديد المناسب له في

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٤٥١.

(٢) ترِد في (ديوان الفرزدق: ١ / ٢٠١) بهذا الشكل:

أتبكي امرءاً من آل ميسان كافراً ككسرى على عدّانه أو كقيصرا
أقول له لمّا أتاني نعِيُّهُ: به لا بظبيٍ في الصريمة أعفَرا

(٣) ديوان أبي تمام: ٤ / ٤٥١، وانظر: النظام ٨/ ١٣٩.

(٤) انظر: النظام: ٨ / ٢٤٧.

السياق، حتى يحدث التمازج بينهما وكأنهما من نص واحد، وتأتي وسائل الربط كأفعال القول وحروف العطف لتقوم بتكوين جملة المعنى، ومن هنا فإنَّ تغييب بقية النص أمر جمالي يلجأ إليه المبدع لأنه لا يريد أن يدخل في السياق المعنوي والدلالي الكامل للنص الأول، ولكنه يريد توظيف الجو العاطفي المحيط به، وذلك بُغية تكثيف المعنى للنص الجديد، وهو ما ينفي أنّ أبا تمام في مثل هذا القول قد اضطر لإقامة الوزن فحسب.

**و / الإخلال بالمعنى :**

كانت أكثر المآخذ العروضية التي وجهت إلى معاني أبي تمام هي تلك المآخذ التي اتكأت على الحس الإيقاعي الدلالي للكلمة، وحاولت اكتشاف أسباب الاختيارات اللفظية وما تمتلئ به من معان ودلالات، وتفسير ذلك كله بالحاجة العروضية إلى هذه اللفظة تحديداً، مع الإيمان بأنّ غيرها هو الأفضل والأكثر دقة في المعنى، ولكنّ حاجات الوزن أولى بالوفاء، فكانت المآخذ هنا قائمة على الإشارة إلى لجوء الشاعر إلى دلالات أخرى أقل قيمة في معناها، وذلك بسبب الوزن، مع أن الجاحظ قد قرّر قاعدة إبداعية، تحدث فيها عن استعارة بعض الألفاظ في غير مواضعها، فقال : " تستعير الشعراء بعض هذه من بعض، إذا احتاجت إلى إقامة الوزن[١] ".

ويتعامل النقد مع صنيع الشاعر بوصفه انحرافاً عن الأَوْلى بحجة الوزن، و لا يتسامح النقد مع الشاعر إذ ذاك، لأنّ " جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب[٢] "، والشاعر بذلك يكون ممن لم يوفق في وضع الكلمة في موضعها المطلوب، بل إنّ ابن منقذ يصف حالة الشاعر والناقد مع الأوزان والمعاني بالامتحان، ويشير إلى ذلك تحت عنوان : (باب الطاعة والعصيان)، " وهو أن يزيد البيت على ما تقتضيه صناعةُ النقد، فلا يوافقه الوزن، فيأتي بما لا يخرج عن الصناعة[٣] "، فالموقف النقدي والشعري لإدراك

(١) رسائل الجاحظ: ٢ / ٣٢١.

(٢) نقد الشعر: ٥٨.

(٣) البديع في نقد الشعر: ١٧٥.

حساسيات الوزن وعلاقته بالمعنى هو موقف حرِجٌ جداً، يرتفع عند ابن منقذ حتى يصل إلى درجة الامتحان وأن يكون نصُّه موصوفاً بالطاعة أو العصيان.

وقد تفاوت التوصيف النقدي التراثي لتعامل أبي تمام مع معانيه، فوجدنا ابن رشيق يرى أنه كالقاضي العادل الذي يضع اللفظة موضعها، ويُعطي المعنى حقه، أو هو كالفقيه الورع الذي يتحرّى ويتحرّج خوفاً على دينه[١]، على حين نجد الآمدي يرى أن أبا تمام ممن أغراهم الله بوضع الألفاظ في غير مواضعها[٢]، والذي يهم في هذا المطلب هو تتبع الخلل المعنوي والدلالي الذي ينتج جرّاء التزام الإيقاع الوزني، وكيف ينحاز الشاعر إلى كلمة دون أخرى خشية مخالفة الوزن وإن أخل بالمعنى.

ففي قول أبي تمام:

لو كنتَ طرفاً كنتَ غير مدافعٍ     للأشقر الجعديِّ أو للذائدِ[٣]

نجد المعري يتوقف أمام وصف الفرس الأشقر بأنه جعدي، ويرى أن الشاعر أراد أن ينسب الفرس إلى صاحبه: مروان بن محمد بن مروان بن الحكم، "فلم يستقم له الشعر، فجعل الأشقر جعدياً، وكان مروان يقال له: مروان الجعدي، نسب إلى الجعد بن درهم[٤]"، فالمعري يجد في صنيع أبي تمام اضطراراً إلى هذه الكلمة التي لا تفي بالمعنى الذي يريده الشاعر تماماً، لأنه نقل صفة الفرس إلى الرجل، وذلك لأنَّ استقامة الشعر وأوزانه وتفاعيله ألزمته هذا الصنيع، وهو ما ترك أثراً في غموض معاني الشعر.

ويجتهد الآمدي في أن يربط مآخذه بعضها ببعض، فهو يعقد صلة بين منهج أبي

---

(١) العمدة: ١ / ١٣٣.

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٢٣٩.

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٠٢، وفيه أنَّ الأشقر فرس لمروان بن محمد، والذائد هو فرس لهشام بن عبدالملك، وقال الشنتمري " الطرف: الفرس الكريم الطرفين. يقول: قد برزت في الكرم، فلو كنت فرساً لكنت من نسل الأشقر الجعدي، وهو من نسل مروان بن محمد بن مروان من نسل الذائد، وهو فحل منجب معروف (شرح ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٠٩).

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٠٢، النظام: ٥ / ٣٦٧، وانظر فيهما حديث المعري عن اضطرار أبي تمام إلى قافية هذا البيت.

تمام البلاغي من جهة وبين ضرورات الوزن، ففي قول أبي تمام:

محمدُ بنُ حُميدٍ أخلقت رممه أريقَ ماء المعالي مذ أُريق دمه[1]

يجعل الآمدي من ضرورة الوزن سبباً في انحراف أبي تمام عن طريقته الشعرية، وذلك لأنّ " إراقة ماء المعالي قبيح جداً، ولم يستو له لضيق الحيلة في النظم أن يقول: دم المعالي، لأن ذاك أشبه بازدواج ألفاظه وأجود[2] "، فالمعتاد من منهج أبي تمام الحرص على الازدواج أو الجناس، وهو ما يتحقق لو قال: دم المعالي، فيكون جانس بين هذا الدم ودم الممدوح المراق، ولكنّ حيز التفعيلة المتبقي لا يقبل الامتلاء بهذه اللفظة، فاضطر أبو تمام لاستدعاء لفظة الماء، ونسبه إلى المعالي، وهو الذي رآه الآمدي قبيحاً، ومهم هنا أن نعي أنَّ القبح الذي زعمه الآمدي قبح نسبي، وذلك لأنه نابع من رغبة الناقد أن يمتثل الشاعر لما اعتاده منه، أو لما يريده الناقد منه، وإلا فإنَّ النظر في تعبير أبي تمام هنا لا يُفضي إلى القول بالقبح، بل لا يجب أن يتجاوز القول بأنه لم يُجانس، وأنه لو جانس لكان أفضل، ونحن ندرك أن النقد العربي قد أباح الخروج عن بعض الجماليات البلاغية حين يكون الوزن مانعاً من ذلك، فـ "إنما يعذر منْ يعذر في ترك المقابلة في مثل هذا المقام إذا كان الوزن لا يؤاتيه[3] "، يقال ذلك مع أنّ قراءة البيت كما هو الآن، قد يُعطي شيئاً من الجمالية، وذلك حين نتصور المقابلة التي أرادها أبو تمام بين دم محمد بن حميد من جهة وبين ماء المعالي من جهة أخرى بكل ما تحمله مفردة الماء من دلالات واسعة الأفق، وكان أبو تمام واحداً من الذين عنوا بتوظيف مفردة الماء في أشعارهم كثيراً[4]، والصورة هنا توحي بالمقابلة الكلية بين الإراقتين؛ إراقة ماء المعالي وإراقة دم محمد، فإراقة ماء المعالي جميعاً إنما حدثت بمجرد إراقة دم محمد، وهنا تُحدث الصورة الشعرية غايتها، إذ أصبحت المعالي مهددة بالذوبان نتيجة لموت محمد بن حميد.

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ١٣٧، وانظر صنيع ابن المستوفي في تفسيره لإلجاء أبي تمام في بعض أبياته بأنَّ الصحيح أنه من أجل الجناس لا الإلجاء (النظام: ٨ / ١٦٣).

(٢) الموازنة: ٣ / ٤٦٣.

(٣) المثل السائر: ٣ / ١٨١.

(٤) انظر ص ٢٥٧ من هذه الدراسة.

ويظهر نوعٌ آخر من العدول الذي لحظه النقاد في معاني أبي تمام، وذلك باللجوء إلى معان أقل في دلالاتها لحاجة الوزن، ففي قول أبي تمام :

كالخوط في القدِّ والغزالة في البهـ ـجة وابن الغزال في غَيَدِه[1]

وقوله: سأخرقُ الخرق بابنِ خرقاءَ كالـ ـهيق إذا ما استَحَمَّ في نَجَدِه[2]

إذ ينصّ التبريزي على أنّ أبا تمام في بيتيه كان في صدد الحديث عن الغزال لا ابنه، وعن الخرقاء لا ابنها، ولكنه ترك معناه الأصلي وانحرف اضطراراً إلى معنى آخر، وهو الحديث هم ابن الغزال وابن الخرقاء، وذلك "ليقيم الوزن[3]" فحسب، فالشاعر هنا يترك مراده المباشر، ويضيف إليه إضافة تخرجه من معناه إلى معنى آخر، وعلى ذلك قامت مآخذ النقاد وأنّ أبا تمام قد ضام المعنى من أجل إقامة الوزن.

وقد رفض النقاد تثنية المفرد للضرورة، وتوقفوا عند قول أبي تمام :

وقائعُ أشرقت منهن جَمعٌ إلى خيفي مِنىً فالموقفينِ[4]

ويجدون أن تثنية الخيف انحراف عن الأصل، وأنّ أبا تمام قد " ثنى الخيف، وهو ما ارتفع من المسيل، وانحدر عن الجبل، لأنه أراد إقامة الوزن، وذلك جائز على معنى الاتساع، وإنما يجيء في الشعر القديم خيف منى، والخيف من منى على التوحيد، إلا أن التثنية والجمع في مثل هذه الأشياء جائز[5] "، فالتثنية كاختيار لفظي لم تُلب شرط المعنى، وإنما جاءت ملبية بدرجة أولى لشرط الوزن والعروض، وعلى ذلك قام هذا المأخذ.

ومن نماذج الإخلال بالمعنى أنّ يضطر الشاعر لاختصار المعنى وذلك

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٢٧، وفيه أنّ الخوط: الغصن، والغزالة: من أسماء الشمس، والبهجة: الإشراق، والغزال: ولد الظبي.

(٢) المرجع السابق: ١ / ٤٢٩، وفيه أن الخرق هو ما اتسع من الأرض، وابن خرقاء يريد به الجمل، والهيق: ذكر النعام، والنجد: العرق، واستحم: من الحميم وهو العرق، أو هو الماء الحار.

(٣) المرجع السابق: ١ / ٤٢٧، ١ / ٤٢٩، النظام: ٥ / ٤١٢، ٥ / ٤١٦.

(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٩.

(٥) المرجع السابق: ٣ / ٢٩٩.

لضرورات الوزن، ولكنّ هذا الاختصار يوقع في روع المتلقي نوعاً من الغبش أو الغموض، ففي قول أبي تمام:

لا تنكروا ضربي له من دونه      مثلاً شروداً في الندى والباسِ[1]

فعيب عليه هذا المعنى لاختصاره، واعترض عليه لأنه قصّر " بأن ذكر الندى والباس، وترك الحلم والذكاء، وكان يجب أن يذكرها أجمع ... وهذا - لعمري - مستقيم لو قيل، ولكن لم يستقم لأبي تمام أن يجمع الوجوه الأربعة في هذا البيت كما جمعها في البيت الأول، فاقتصر على اثنين منهما، وقد علم أن المعنى يضمهما جميعاً[2] "، فالعيب المعنوي الذي ارتكبه أبو تمام يتلخص في الاختصار أو ما قد يُسمى التقصير[3]، وذلك أنه أشار إلى إقدام عمرو وسماحة حاتم وحلم أحنف وذكاء إياس في بيته السابق، ثم جاء إلى بيته هذا فلم يُشر إلا إلى خاصيتي الندى والباس وهما صفات حاتم وعمرو فقط، وهنا حدث الخلل، وتفسير الآمدي لهذا المعنى أنّ الشاعر لم يستقم له منهج القول أو الوزن، فهو ترك الأَوْلى لضرورات الوزن، ثم يشير الآمدي إلى أن المعنى المذكور يضم المعنى غير المذكور، والسؤال هنا: لمَ يذكر الآمدي أن استقامة المعنى في البيت تتجلى في ذكر الصفات جميعاً (الإقدام والسماحة والحلم والذكاء) ولكنّ أبا تمام اضطرّ من أجل الوزن، ثم يعود ويُفسّر موقف أبي تمام المعنوي في بيته بأن المعنى يشمل الجميع ؟ ! أهي مستويات من التأويل، أم هو دفاع مجردٌ عن الشاعر في الرؤية الثانية، وإعجاب بالمنهج النقدي في الرؤية الأولى؟

وأعتقد أنَّ الواجب يتلخص في أن تنظر الرؤى النقدية لهذا المعنى في سياق البيت، وأنه جاء وليد البديهة والارتجال، وقد جوبه أبو تمام بشبهة عويصة، اتهم من خلالها أنه أهان مقام الأمير، فقال بيتيه هذين ونجا من المأزق الاجتماعي، وفاز بالثناء والإكبار لعقله وحكمته وسرعة بديهته، لأنه " عمل هذين البيتين، وزادهما في القصيدة من وقته، فعجب أحمد وجميع من حضره من فطنته وذكائه وأضعف

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٥٠.

(٢) الموازنة: ٣ / ٨١.

(٣) التبيان للطيبي: ١٤٥.

جائزته[١] "، فأبو تمام خرج ببيتيه هذين من شَرَك الأعداء الذي نصبوه له بحضرة الخليفة، ولذا استحق المديح والثناء والجائزة، وهو موقف يوحي بأنّ الشاعر لم يكن بصدد التمحيص العقلي للمعنى، وتفصيل مسائله وتشقيقها، بل إنّ إشارته إلى هاتين الصفتين عامة ولا تخص موقفاً بذاته، فتشمل كل ما سبقها، وهو ما يمكن أن نحمله على الاختصار والإيجاز.

ومن الأمثلة التي استخدم فيها هذا المعيار، ولكنه استخدام احتمالي قول أبي تمام:

نظرُ الزمانِ إليه قطَّع دونهُ ... نظر الشقيقِ تحسُّراً وتلهُّفا[٢]

إذ كان المأخذ الأبرز هنا متجهٌ إلى أن أبا تمام قال: (قطّع) بالتشديد لمراعاة الوزن، وهو أمر يطرحه الآمدي ولكنه يحاول اكتشاف دلالة أخرى يحتملها هذا التعبير فأبو تمام أرادها " خفيفة فثقلها ليستوي له الوزن، وقد يجوز أن يكون أراد التثقيل، أي أنَّ الشفيق الذي كان يديم النظر إليه ويواصله إعجاباً به - صار لا يملأ طرفه لمّا شاب تحسراً وتأسفاً، كلما نظر إليه أعرض عنه إعراض آسف عليه، لا إعراض بِغضة وشناءة، فجعل ذلك الإعراض عنه في أوقاته تقطيعاً للنظر إليه[٣] "، فالآمدي يطرح احتمالين للفظة، أحدهما يتلخص في أنّ ضرورة الوزن ألزمت الشاعر بتشديد الكلمة، دون أن يكون وراءها معنى خاصاً يريده، وهنا حدث الإخلال بالمعنى من أجل الوزن، وثانيهما يتجه إلى بحث المعنى المقصود من هذا التشديد، وأنه مختلف عن التخفيف، لأنه يحمل دلالة المعاودة في النظر وتكراره المرة تلو الأخرى.

❁❁❁❁❁

يتضح مما سبق أنّ هذه المآخذ العروضية للمعنى كانت تنطلق من مبدأ مهم،

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٥٠.

(٢) المرجع السابق: ٤ / ٤٧١، وفيه أن المعنى هو أن الزمن لما نظر إليه قطع دونه نظر الشقيق، أي جعله إذا أراد أن ينظر إليه غضّ بصره لفظيع ما يراه، وهو مشغول بالتحسر أن يكرّ إليه النظر.

(٣) الموازنة: ٢ / ٢١٥ . ٢١٦.

وهو العناية المطلقة بالمعنى وصيانته، وهي إذ تُدرك حرج الشاعر أمام ضيق الوزن[١]، ترفض أنْ يكون الحل لهذه المعضلة كامناً في اختراق حصانة المعنى، وتؤمن أنَّ الشاعر باختياره لأوزانه وقوافيه، يجب أن يدرك ضرورة مراعاة الحساسية الأكبر، وهي المعنى، وأن ضرورات الوزن تتيح حدوث الزحاف والعلل في النص دون أن تنال من استقامة في المعنى، لأن الشعر كلام مختلف عن النثر، ولذا فإنهم مع حرصهم على " صحة معناه. استجيز فيه لتقويم وزنه من زيادة ونقصان وغير ذلك مما لا يستجاد في الكلام مثله[٢] "، فالعلاقة تحمل نوعاً من التوتر إلى حد ما، فخصوصية الشعر تقضي بالتجوز له أحياناً، ولكنّ خصوصية المعنى وأهميته تقضي بحفظ مقامه أن يضام أو أن يُهان، ومما يتضح في شأن أبي تمام أنه بعنايته بشعره وصنعته وتكلفه قد جنى على المعنى في بعض أبياته[٣]، فلم يوفق في قافية أو لم يُهدَ في عدول لفظي، وذلك ناتج من حرفته وصناعته.

والذي أظنه واجباً في قراءة مآخذ النقاد العروضية على أبي تمام أن نعي أنّ إقامة الوزن والتزام التفاعيل والقافية هي وسيلة من وسائل الشعر، والشاعر حين يخضع لها ؛ فإنه يخضع لقانون عربي عام، فهو يُحمد من هذه الناحية، لأنّ " الوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة[٤] "، والعرب قد أباحوا تحوير المعاني وقلبها لإقامة الأوزان وإصلاح القوافي[٥]، ولكنَّ المهم هنا هو ألا يُبالَغ في وصف مواقفه كلها بحرصه على إقامة الوزن، لأنّ في ذلك مصادرة لحق الشاعر في الاختيار والتميز، إذ قد يكون أبو تمام أو غيره من الشعراء وجد في هذا الاختيار التركيبي غايته وبغيته التي يسعى إليها في نقل معانيه، ولكنّ الناقد يتوهم أنه لم يقل ذلك إلا للوزن فحسب، ومثال ذلك قول أبي تمام :

سكبت ذخيرة دمعةٍ مُصفرَّةٍ ... في وجنةٍ مُحمرَّة التوريدِ[٦]

---

(١) انظر: الأغاني: ٩ / ٣٤٥.

(٢) ما يحتمل الشعر من الضرورة للسيرافي: ٣٤، تحقيق د.عوض القوزي، د ن، ط ١، ١٤٠٩هـ

(٣) انظر: من حديث الشعر والنثر: ١٠٣، أبو تمام بين ناقديه: ٤٣٩.

(٤) البلاغة للمبرد: ٨١.

(٥) الموازنة: ١ / ٥٥٢.

(٦) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٤١، وفيه أن المصفرّة هي الممزوجة بالدم.

فقد قدم له التبريزي قراءتين، فهو يرى أنه " قال : (محمرة التوريد)، ولم يقتصر على محمرة للقافية، أو للإبانة على زيادة لون على الحمرة، لأنّ التوريد في الوجنة المحمرة زيادة حسن على حمرتها[١] "، فهاتان قراءتان، أولاهما تتذرع بالمأخذ العروضي، وتنفي أي جمالية تختبئ في المعنى، وأخرى تجتهد في تحليل اختيارات الشاعر، وأنها قد تكون مقصودة، ولعل هذا ما يناسب شأن أبي تمام، الذي هو معدود من أئمة الصنعة، فهو واحد من الشعراء الذين يبالغون في استخدام عقولهم وأفكارهم حين يكتبون الشعر .

وواجبٌ على الناقد حين يوقن أنّ حدوث هذه الضرورات الشعرية يخصُّ القدامى، أن يجد في ورودها من المتأخرين كأبي تمام ما يكشف عن إمكانية تقبلها وتأويلها على اعتبار أنها نوع من الخصوصية الشعرية، أو أنها عثرة تغرق في بحور إبداعاتهم، ولذا فقد قال الآمدي تعليقاً على بيت للفرزدق : " يجوز أن يكون الفرزدق في هذا البيت سها أو اضطر لإصلاح الوزن، وأبو تمام وغيره من المتأخرين لا يسوّغون مثل هذا[٢] "، ويبقى أنَّ على الناقد التزام المنهج العلمي التام، فما كان خللاً فيجب التنبّه له والتنبيه عليه سواء كان من شاعر متقدم أو متأخر، ولكنَّ اللوم على المتأخر نابع من نضوج التجارب أمامهم.

ونحن نؤمن أنَّ " الشعر يروّجه الوزن[٣] "، فالارتباط الشرطي قائم في المدونة التراثية بينهما، فلا شعر إلا بالوزن، ورواج الشعر رواجٌ لمعناه، وتحقيق لدلالاته من خلال تأثير إيقاعات الوزن، وهو الذي لا يتقنه إلا القلّة، ولذا فإن مما يقال - أخيراً - في هذا المعيار : إنه يحتاج إلى قدر كبير من البراعة، فهو نقد متخصص جداً، ووسائله العروضية لا تتوفر آلياتها عند جميع النقاد، ولذا فقد وجدنا شيئاً من اتهام النقاد لبعضهم بالتعسف في تطبيق هذا المعيار وعدم الدقة في أمثلته[٤]، أي إنه نقدٌ يحتمل قدراً لا يُستهان به من جانب الذوق الشخصي، ومن عوامل التكوين الثقافي الخاص، فتتأثر أحكامه بمكونات الناقد الفكرية وانطباعاته ومواقفه الشخصية، وهو

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٤١.

(٢) الموازنة: ١ / ٢٢٠.

(٣) نصرة الثائر: ٣٩٠.

(٤) انظر: العمدة: ٢ / ٧٢.

ما تتأكد معه أهمية التريث والفحص العميق لأحكامه، أي إنه نقد لا يستغني عن سمو الذائقة وسمو المنهج المتخصص في قراءاته، ولذا فقد لحظنا حضوراً واضحاً للمعري، وهو العالم والشاعر والناقد، ومثله الآمدي الذي مارس هذا النقد، بينما لحظنا غياباً لغيرهم، كما نجد حضوراً لنقاد أتوا من خارج الفضاء النقدي البحت، كابن هشام، بوصفه نحوياً يتقن آليات العروض.



# الفصل الثالث

## منهج النقاد في دراسة المآخذ

- ❑ المبحث الأول : معالم في المنهج.
- ❑ المبحث الثاني : الجزئية والكلية.
- ❑ المبحث الثالث : التعليل وعدمه.
- ❑ المبحث الرابع : الموضوعية والعصبية.
- ❑ المبحث الخامس : تعدد قراءات المعنى الشعري.


المبحث الأول
معالم في المنهج



# المبحث الأول

## معالم في المنهج

يحاور الناقدُ النص الإبداعي بُغية الاقتراب من دلالاته، والإمساك بالمعنى الذي أودعه الأديب في أثنائه، والناقد في معالجته لنسيج الإبداع في النص يستفزُّ كل إمكاناته وآلياته اللغوية رغبة منه في البيان الأمثل عن هذا النص.

وحين يكون الناقد معنياً بالبحث في المعنى الشعري، فإنَّ المعنى بالتباسه وغموضه يفرض نوعاً من الصعوبة في التعامل معه، ويكون الوصول إليه مشعلاً لملكات الناقد كلها، حتى تتداخل الجوانب الواعية بغير الواعية، وتتحكم في آراء الناقد وأحكامه اتجاهاتُه ونوازعه الداخلية، كعقيدة الناقد وثقافته وبيئته.

### (أ) العقيدة:

الوصل المباشر والقاطع بين تفاصيل منهج كل ناقد ورؤاه العقدية أمرٌ صعب، بالإضافة إلى إشكاله عندما يكون النص لشاعر كأبي تمام إلا من لمحات عابرة، وذلك لأنَّه مغرم بالعمق المعنوي، ولأن شعره لا يُعدّ مثيراً للدرس العقدي كما يُحتمل في غيره، ولذا كان الإطباق على شاعريته، والتوفُّر على شرحه والتداخل مع نصوصه ومع شارحيه الآخرين عاماً لايخصُّ فئة أو مذهباً بعينه، بل كان باباً ولج منه الجميع، وتم تقديمه بوصفه من شعراء الأمة الإسلامية.

ويقف وراء آراء طائفة من النقاد والبلاغين وتفاوتهم في قيمة المعنى مرجعية فكرية يأرزون إليها، وتُصبح أقوالهم النقدية والبلاغية وليداً شرعياً لاتجاهاتهم العقدية أو الفكرية، حيث نجد الأس العقدي يكمن في جوهر العملية النقدية وإنْ لبس لبوس اللغة والبلاغة والنقد. ومهم في البدء أنْ يُشار إلى الاحتفاء الكبير بالمعنى من الوجهة الدينية. يقول ابن القيم: " إرادة المعنى آكد من إرادة اللفظ ؛ فإنه المقصود واللفظ وسيلة. هو قول أئمة الفتوى من علماء الإسلام[1] ".

---

(١) إعلام الموقعين: ٣ / ٨٦٢.

وكدليل أولي على حضور الأسّ الديني في درس المعنى النقدي والبلاغي ما نجده عند أحد دارسي أبي تمام، وهو عبدالقاهر الجرجاني في تحليله للمعنى الأدبي، وذلك حين خضع تحليلُه للتصور الأشعري للكلام وأنه المعنى النفسي، وما تركه ذلك من أثر في آرائه في الوصول إلى المعنى وإلى معنى المعنى(١)، ومن هنا كانت أهمية المعنى عنده نابعة من قدرته على الاقتراب من المعنى النفسي، أو هو مجيء الألفاظ في حالة من الترتيب الموافق لترتيب المعاني النفسية في الأذهان، لأنَّ الأولوية له باعتبار حدوثه أولاً، ولأنَّ الألفاظ دائما عند الأشاعرة تابعة والمعاني متبوعة، ومن ثم فعلى المعنى الناتج من النص أن يجتهد في محاكاة المعنى النفسي والاقتراب من فضاءاته، وسوف يكون وكْد الأديب أن يجتهد في إيصال معانيه إلى المتلقي، وذلك بأنْ " تمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك(٢)"، فغاية المبدع تكوين صورة لمعانيه عند المتلقي تتماثل مع صورتها في داخله، وهو ما يدل على أنَّ اهتمام الأشاعرة واحتفاءهم بالمعنى متصل بعقيدتهم فيه(٣)، وهو ما أسبغ على تناولهم للمعنى الشعري نوعاً من البحث في قدرة النص على قيامه ووفائه بما يريده المبدع وما يسكن في ذاكرته.

ويجتهد إحسان عباس في تحليل موقف الجاحظ من أنَّ الشأن في إقامة اللفظ و المعاني مطروحة في الطريق، وأنَّ هذا الموقف لا يُفسِّره إلا روح الجدل الواسعة في عصر الجاحظ حول الإعجاز، وأنَّ " منْ آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادراً على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ(٤)"، أقول: ولم يعد قادراً على تبني نظرية تقديم اللفظ على المعنى، وبين يدينا عبدالقاهر الذي أعلن النكير على الطرفين حين انفصلا، وقد وصف المبالغة في إنكار تقديم المعاني المجردة بأنه موقف يستبطن الخشية من إنكار الإعجاز القرآني وإبطال التحدي من حيث لا يشعر القائلون به(٥)، وهو رأي يتكئ مباشرة في تفسير قضية اللفظ والمعنى على قضية عقدية وبلاغية كبرى وهي القول بإعجاز القرآن، وأنَّ آراء هؤلاء تعود في

(١) انظر: دلائل الإعجاز: ٦٢.
(٢) انظر: كتاب الصناعتين: ١٠.
(٣) انظر: إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة: ٢٢٥، البلاغة العربية أصولها وامتدادااتها: ٢٥.
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٩٨، وانظر قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر: ٢ / ٧٧٥.
(٥) انظر: دلائل الإعجاز: ٢٥٧.

تفاصيلها إلى آرائهم في هذه القضية.

ويُشار إلى العقدة التي تقف وراء اهتمام طائفة من النقاد والبلاغيين بسلامة العملية التواصلية التي تحف الإبداع بأطرافه الثلاثة : المرسل والرسالة والمرسل إليه، إذ نجد عناية كبرى بقيمة الفهم والإفهام، وربط ذلك بمفهوم البلاغة أو الفصاحة بشكل عام، وهو ما يتصل بقيمة المعنى، وإذا اجتهدنا في تفسير ما نجده عند هؤلاء ويغيب عن آخرين فإنَّه يتجلى في ارتباطه بالمعتزلة وإعلائهم من شأن المخاطب وقيام منهجهم على المناظرة والجدال وإقناع الخصم أو على " النزعة الجدالية في أصول الخطابة والبيان " كما يرى أحمد أبو زيد[١]، وتتضح هذه الملحوظة في تتبع عدد من الإشارات التراثية التي تُعنى بذلك، فتركز على الإيصال والفهم وسلامة انتقال المعنى من القائل إلى المستمع[٢]، في عملية احتفائية بالمتلقي بوصفه طرفاً مهماً من أطراف المناظرة والجدل، ومن أبرز وجوه الاحتفاء به مجيءُ المعنى في درجة تتساوى مع فكره وانتمائه الثقافي، ولا يعود من وظائف الناقد أو الشارح إلا الجري وراء المعنى بُغية توجيهه وبيانه وتقريبه من ذهن مستقبله.

ومن الرؤى والمعالم التي اتضح فيها الأثر العقدي في درس معاني أبي تمام : الحديث عن تصنيف الناقد للشاعر، فالمعنى الذي يمتلئ به شعر أبي تمام مثير حتى تحول معه الشاعر إلى عنصر يستدعيه الجميع إلى عقائدهم، وإذا كان مستوى الانتماء الطائفي أو المذهبي محل جدل ولا مجال لبحثه، فقد حضر الحس العقدي إبان الترجمة لرجال الإسلام، ولا شك أنَّ من السير والتراجم " طائفة كتبها المستشرقون، وهم قوم علماء باحثون، ولكن بعضهم لم يسلم من عصبية على الإسلام والشرق، فهو محاول أبداً تجريدهما من مفاخرهما. ولما كان أبوتمام إحدى هذه المفاخر، فقد تلمس بعضهم الأعذار لإخراجه عن هذه الدائرة، وجعله من أصل نصراني[٣]"، ومن كتب غير المستشرقين نجد كتاب لويس شيخو (شعراء النصرانية

---

(١) المنحى الاعتزالي في البيان: ٣٢٧.

(٢) انظر تعريف البلاغة في كل: البيان والتبيين: ١ / ٨٨، التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم: ١١١، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ٧٥، كتاب الصناعتين: ٨.٧، زهر الآداب: ١/ ١١٨، مفتاح العلوم: ٤١٥، الإيضاح: ١/ ٤٤، مواهب الفتاح: ١/ ١٧.

(٣) أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: هـ

بعد الإسلام) على رأس هذه الكتب، وذلك حين أدار جدلاً كبيراً وأثار نقعاً بيِّناً في سبيل تقرير نصرانية أبي تمام، وذلك بحجج باطلة[١]، ولاشك أنَّ هذه قراءات عقدية تهدف إلى التعامل مع الشاعر وديوانه كاملاً باعتباره معنى كبيراً ينتمي قائله إلى دين آخر غير ما شاع عنه.

كما يتجلى الوعي بذلك في دراسة النص الأدبي، فنجد بعض النقاد يُعنى بالوقوف عند هذا المستوى ويمارس فحص الأبيات من خلال هذا المعيار، ولعل التبريزي مثَلٌ مهم لهذا المنحى، فهو لا يُغفل البيت الشعري من درس الصلة بينه وبين اعتقاد الشاعر، وهي ممارسة نقدية تدرس كيف تراسلت أحاسيس الشاعر وفلسفته الدينية مع اتجاهاته الفنية، ولذا فإنَّه حين يقف أمام بيت أبي تمام:

نِيْطَتْ قلائدُ عزمهِ بمُحَبِّرٍ ... متكوِّفٍ متدمشقٍ متبغددِ[٢]

وهو بيت يحمل عدداً من الدوال الرمزية التي يُسقط فيها أبوتمام رؤاه، ثم يجيء التبريزي ليفعّل هذا اللفظة (متكوف) بوصفها موجهاً فكرياً يكشف عن حياة أبي تمام الفكرية إذ "يمتُّ إلى المأمون بأنه شيعي، لأنّ المأمون أظهر التشيع في أول أمره، وأهل الكوفة يُنسبون إلى أنهم شيعة[٣]"، وهي رؤية تتكرر عند التبريزي إذ يشير إلى أنّ أبا تمام ربما غير بيته الشعري ابتغاء إرضاء الشيعة[٤]، وهو منهج إبداعي لأبي تمام يُنبّه عليه التبريزي من خلال هذا الحكم النقدي، ويرى فيه أن أبا تمام يُخضع شعره لعقيدته، فيأتي الناقد ليكتشف ذلك، ومهم أن يقال هنا: إن تشيع المأمون منحصر في تفضيله علياً على الشيخين دون تعرض لهم ﷺ.

ويبدو التفاوت بين النقاد في تأويل معنى أبي تمام معلماً يشهد باختلاف مناهجهم، فنحن نجد التفاوت بين طريقين نقديين كبيرين، هما: طريقة الآمدي وطريقة الشريف المرتضى في تأويل المعنى، وكلاهما يعتمد طريقة العرب ويُكثر من

---

(١) انظر: التحقيقات الشرعية: ٥، ١٢.

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٥٥، ويقول الشنتمري: علقت قلائد ظرفي وعقوده مني برجل جامع لأخلاق جميع أهل البلاد وآدابهم وظرفهم (شرح ديوان أبي تمام: ٢ / ٦٢).

(٣) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٥٦.

(٤) انظر: المرجع السابق: ٢ / ٣٢٠، ٤ / ٩٥.

العناية بها باعتبارها معياراً للمقايسة والمفاضلة، ولكنَّ منهج الآمدي في التأويل هو منهج خافت أو صامت ولا أثر له، ويسعى الدكتور محمد الهدلق في تفسير الغرام الكبير الذي نجده عند الشريف المرتضى بالتأويل بأنه عائد إلى نحلته المذهبية، فهو إمامي وشيعي، وإلى عقيدته، فهو معتزلي، وأن هذا هو ما دعاه إلى البحث الدقيق في اللغة عن تخريجات لأي خبر أو حديث تأتي ظواهره مخالفة للأصول[1]، ومن هنا رأينا إلحاحه على تعدد قراءات المعنى في شعر أبي تمام، وأنه دائم البحث عن المعاني الأخرى المستترة في الشعر، ليتيح بذلك مساحة من الاتساع أمام الشاعر، وإذا كنا نجده يثير المعاني المختلفة في شعر أبي تمام، وفي معاني القرآن، فإنه لا يتردد عن البحث في تأويل المعاني وتعددها في شعره هو[2]، وهو ما يشير إلى تأثر أحكامه النقدية بمبادئه العقدية، بل إنه يصرح بأن مذهبه الاعتزالي يقضي " بأن الأخبار التي يخالف ظاهرها الأصول، ولا تطابق العقول لا يجب ردها، والقطع على كذب رواتها إلا بعد ألا يكون لها في اللغة مخرج ولا تأويل[3]".

وإذا كان موقف المعتزلة من التأويل هو هذا، فإنَّ من مسوغات التأويل الراسخة عندهم : قيامَ اللغة على القياس، وأنَّ محرمات لغوية كثيرة تُصبح من المباحات أو من الواجبات، وذلك حين يُصبح المعنى رهينة عند التركيب اللغوي، " ويباح بالتالي للشعراء المحدثين أن يقيسوا كلامهم على كلام من تقدمهم من العرب، ويعطون في ذلك حرية واسعة في التعبير واستعمال اللغة، بل إنه ليجوز لهم أن يركبوا من الضرورات ما كان يركبه العرب قبلهم[4]"، وهو ما كان حاضراً في أدبيات بعض المعتزلة الذين تعاملوا مع معاني أبي تمام، حيث أتاحوا له مجالاً واسعاً لاجتراح الجديد من القول، كما سنرى في تعاملهم مع العرف وتحول دلالته عند بعضهم.

كما يتضح أثر العقيدة - أحياناً - من خلال أسلوب التعاطف أوالتعصب الذي يظهره الناقد تجاه معاني أبي تمام، فنجد المرزوقي في شرحه لأشعار أبي تمام يمتلئ إعجاباً به، حتى إنَّه يمرُّ ببيت يعد من أشهر الأبيات التي آخذه النقاد عليه، ويتناوله

---

(١) مجلة جذور، ع ١، (تأويل الشريف المرتضى)، د محمد الهدلق، ص ٣٣٦ . ٣٣٧، بتصرف.
(٢) انظر: الشهاب في الشيب والشباب: ١٣.
(٣) أمالي المرتضى: ١ / ٣١٨.
(٤) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة: ٤٤٢.

دون أدنى تعليق أو إشارة إلى محل الإشكال[١]، وهو قوله :

رضيتُ وهل أرضى إذا كان مُسخطي    من الأمر ما فيه رضا من له الأمرُ[٢]

على حين ذلك نجد أباهلال يراه خطأ فاحشاً[٣]، ويطيل الآمدي في نقاشه ويقول : " إنما هو نفيٌ للرضا، فصار المعنى ولست أرضى ؛ إذا كان الذي يسخطني ما فيه رضا من له الأمر : أي رضا الله تعالى، وهذا خطأ منه فاحش[٤]"، في نص يُظهر الآمدي فيه الخلل العقدي لأبي تمام وذلك من خلال تحرير القول لينصرف إلى هذا الاتجاه من المعنى.

ولعل هذا الصمت الذي مارسه المرزوقي وغيره[٥] تجاه هذا الخطأ المعنوي في بيت أبي تمام محل نظر، لاسيما أنّ المرزوقي ممن اعتنى بالتقاط أخطاء المعنى والتنبيه عليها، ويشير بعض الباحثين إلى العقيدة (التشيع) التي تجمع كلا الرجلين ليجعل منها تفسيراً محتملاً للميل الذي يحمله المرزوقي لأبي تمام ولانتصاره لمذهبه وشعره[٦]، ولعل في هذا محاولة من الناقد لتلمس الجذر الفكري لآراء الشاعر أو الناقد الذي سبقه في استنطاق النص، وإنْ كنت لا أحصر تفسير صمت المرزوقي تجاه أخطاء أبي تمام بالاتفاق العقدي - على الشك فيه! - وإنما يظهر لي السبب في ذلك هو اختلاف النقاد كما سيأتي في منهجية القراءة النقدية و الوصول إلى المعاني الممتلئة فيه.

وهذه الرؤى النقدية التي تجتهد في تلمس أثر العقيدة في أحكام الناقد ومآخذه لا تشكل تياراً أو اتجاهاً رئيساً في نقد المعنى عند أبي تمام، وإنما هي ملامح تشير إلى وجود هذا المنحى في النقد العربي، ولا تعدو أن تكون لبنة صغيرة في بناء هذا النقد.

---

(١) انظر: شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٢٦١.

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٧١، ويقول الشنتمري: رضيت بما قدر الله تعالى عليّ من الخيبة والفقر، وهل رضاي بما أسخطني من الأمر إلا على رغم مني وتسليم للقدر، وإن كان في ذلك الأمر المسخط رضى من له الأمر كله (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٢٢٣).

(٣) انظر: كتاب الصناعتين: ١٢٦.

(٤) الموازنة: ١ / ٢١٢.

(٥) انظر: شرح ديوان أبي تمام للأعلم الشنتمري: ١/ ٢٢٣، هبة الأيام: ١٩٢.

(٦) انظر: منهج المرزوقي: ١٧.

**(ب) الثقافة:**

حين نأتي إلى دراسة معاني أبي تمام، فإن الخصومة حول معانيه الشعرية لم تكن منبتة عن سياقاتها الثقافية وعن المراوحة بين الحياد النقدي والإخلاص للثقافة التي يفيء إليها الناقد، ولعل الحشدَ الواسع من الشروح والتفسيرات لمعاني شعر أبي تمام دالٌ على أنَّ آراءهم تتكئ على المخزون العلمي لكل شارح، ولذا فلم تكن الشروح الأوْلى لتقطع الجدل المشتعل حول المعنى، ولم يكتف اللاحقون بها، وذلك لأنها تجاوزت مسائل اللغة وشرح المشكل من الألفاظ لتضرب في كيفية استقبال الناقد لمعاني أبي تمام والتفاوت بين النقاد في أسباب ذلك، حتى رأينا الاختلاف الشديد بينهم في توصيف أبي تمام من رؤيته أستاذاً لكل منْ جاء بعده إلى نفي الشاعرية عنه[١]، ممَّا يرفع تأثير الثقافة لتكون من أسباب التباين في وجهات النظر، واحتكام الناقد إلى ثقافته الخاصة في شرح المعنى وما ينتج عن ذلك من آراء هو مفصل مهم من مفاصل الخصومة حول أبي تمام.

ولعل مما يدعم هذا التفاوت في أحكام النقاد نتيجة لتفاوت ثقافاتهم ما نراه من التأكيد العام على قيمة الذكاء والعقل بوصفه عياراً مهماً من معايير العملية النقدية في تقويم المعنى ومدى سلامته، وذلك عند بعض النقاد[٢]، وأجد أنَّ اعتماد هذا المعيار يشير إلى أثر الثقافة في النقد، وذلك لأنَّ الذكاء خاصية شخصية تتفاوت الاتجاهات الفكرية في تقديمها على النقل أو تأخيرها عنه، و على القول بتأثير الذكاء في النقد فإنه ليس منهجاً علمياً فاصلاً، وإنما هو نابع من ذات الإنسان التي تتفاوت ما بين ناقد وآخر، تبعاً لتفاوت الملكات والاستعداد والتهيؤ ما بين الخلق، وهو ما يكشف عن غياب المعيار النقدي المتفق عليه والاتكاء على معايير خارجية لنقد النص، ولئن كانت آلية الذكاء - باعتباره من آليات الناقد - تعدُّ وسيلة مهمة، فإنها لا تختلف من حيث عدم العلمية عما يذكره ابن لُبّال الشريشي أن قوماً اختصموا في المفاضلة بين أبي تمام والمتنبي حتى لجؤوا إلى "رجل جاهل نجعل كلامه في ذلك فألاً ؛ فأيهما أجْرى الفأل على لسانه، أجمعنا على إحسانه واستحسانه[٣] "، ولا يخفى ما في هذه

---

(١) انظر ص ٢٥ من هذه الدراسة.

(٢) شرح ديوان الحماسة: ١ / ٩، بتصرف. وانظر: عيار الشعر: ٧، الموشح: ٥٤.

(٣) ابن لبّال الشريشي: ١٠١، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٢٠٥، بتصرف.

النماذج من التأجيل المقصود للمعيار العلمي والاعتماد على الثقافة بما تحمله من جوانب إيجابية أو سلبية، حتى رأينا تحويل العمل العلمي البحت والاجتهاد الذوقي في تحليل النص الأدبي الحافل بالمعاني إلى عملية أشبه بالقفز في الظلام، وذلك باللجوء إلى جاهل ليحكم فيما اختلف العلماء فيه، وهذا دال على أنَّ التفاوت الثقافي والعنت والطرح السجالي الذي لايفيء إلى مرجعية محددة سوف يوفض بأصحابه إلى مثل هذه الحلول.

ولعل من الإشارات المبكرة إلى الاعتلاج الثقافي في المآخذ الموجهة إلى أبي تمام ما نراه عند الصولي في عيبه على الذين يفرّون في نقدهم لشعره من قول: لا أحسن، ومن الاعتراف بتواضع وسائلهم النقدية أمام مُنجزه الشعري، إلى الطعن عليه وعلى منهج شعره[(١)]، في إشارة محملة بالدلالة على ضعف الحصيلة الثقافية التي يمتلكها هؤلاء، وهذا مسوغ كاف عند الصولي حين يُطالبهم بالابتعاد عن هذا المنحى من العملية النقدية، واليقين أنَّ هؤلاء لم يتصدوا للقول في معاني أبي تمام إلا وهم موقنون من أنفسهم أنهم يمتلكون الكفاءة والتأهيل لكي يقولوا فيه بعلمهم، ثم أليس هو الخارج عن ما اعتاده أسلافهم! وليس أمام هؤلاء الأحفاد إلا مقايسته بأجدادهم ليصلوا سريعاً إلى الطعن عليه.

ولعل من المواجهة المباشرة مع أبيات أبي تمام ما نراه في قراءة بيته :

وبِشُعلَةٍ نَبْذٍ كأنَّ قليلها ... في صهوَتَيهِ بدءُ شيبِ المفرقِ[(٢)]

إذ نجد الأثر الثقافي متحكماً في توجيه المعنى عند النقاد بدرجة أعلى من تأثير الزمان والمكان، فأنت أمام بيت ومعنى كهذا تجد التفاوت فاقعاً بين متقدم يُثني عليه ويدفع الخطأ، ويتهم ناقديه بالتحامل كابن سنان، وبين ناقد متأخر يؤكد على العيب فيه.

فنحن نجد بداية المؤاخذة لأبي تمام في هذا البيت قد تمت على يد الآمدي[(٣)]،

---

(١) انظر: أخبار أبي تمام: ١٥.

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٤١١، والأشعل إذا كان يخلط شعره شعر بيض، والصهوة مقعد الفارس.

(٣) انظر: الموازنة: ١ / ٢٥١.

ثم رأينا ابن سنان الخفاجي يصف النقد الذي قام به الآمدي بالتحامل، ويقول : إنّ أبا تمام " يصف فرساً أشعل، ويريد بقوله : إنه مسود شطر ومبيض شطر - أنّ سواده وبياضه متكافئان . . . فعلى هذا لا يكون شعر أبي تمام من المتناقض[1] "، ثم نجد ناقداً معاصراً هو الدكتور محمد رشاد صالح يقطع بأنَّ " المحاولة لتبرير ساحة أبي تمام محاولة غير مجدية[2] "، وهي مآخذ تكشف عن الأثر الثقافي الذي كان حاضراً في نقدهم أكثر من حضور الزمان والمكان، فلم يعد مهماً السؤال عن البقعة التي تضمَّ هذا الناقد أو ذاك، أو عن اللحظة التاريخية التي احتضنت مآخذه، وإنما المهم بدرجة أعلى هو الأساس الفكري الذي ينطلق منه ويفيء إليه، وهو الذي لا تستغرب معه أنَّ متقدماً يناصر أبا تمام وأنَّ متأخراً يرى أنَّه مخطئ لا محالة ولا شك في ذلك، فحين اتكأ هؤلاء على اللغة سجّلوا خطأ أبي تمام، وحين توسع ابن سنان في فهمه ولم يعتدَّ بالدلالة الحرفية للمعجم قام بتوجيه البيت ونقله من حيز الخطأ إلى الجمال الشعري، وكان الواجب - برأيي - أن يتكامل المنهجان، وأن يكون الأول وسيلة إلى الثاني.

ومعلم الثقافة دفع إلى التفاوت في تحليل المآخذ على معاني أبي تمام بين النقاد تبعاً لتفاوت اتجاهات النقاد، ولقد استطاع شعر أبي تمام أن يُحرّك العميق من المياه الثقافية الراكدة، فجاء نصه ليشعل الخصومة والجدل في عدد من الاتجاهات النقدية، ولم يكن التعامل معه منفصلاً عن السياق الثقافي لهذا الاتجاه أو ذلك، ولذا فمهم أن يقال :إنَّ القاعدة الصُلبة التي تفيء إليها هذه الأحكام النقدية المتفاوتة وهذه الخصومات التي يهزُّ بعضها المصداقيةَ حتى بقدرة الشاعر ومفهوم الشعر ما هي إلا ترجمة وانعكاس للمرجعية الثقافية لدى كل ناقد، فالناقد الذي يواجه المعنى في شعر أبي تمام مطالبٌ أنْ يتحرك بتوازن بين قطبين حسّاسين: مبادئه النقدية وطبيعة المعنى ودلالاته في شعر أبي تمام، ولكنّ طائفة من النقاد سرعان ما يلتزمون حرفية مبادئهم، ويُغيّبون إشارات المعنى واحتمالاته، فيهاجمون - عندها - أبا تمام.

واللافت أنَّ هذه الاتجاهات النقدية لم تكن تتعامل مع أدبية النص إلا من خلال

(١) سر الفصاحة: ٢٣٣.

(٢) نقد الموازنة بين أبي تمام والبحتري: ٢١٨.

منظار حرفتها، فكانت كل فئة تتخذ من صناعتها معياراً لمحاكمة أبي تمام[١]، وكأنَّ الشاعر مطالبٌ بأن يُلبي حاجة الناقد لإرضاء قواعده التي يؤمن بها، وحين يخرج عنها فالناقد موكلٌ بإعادته، أو بسلب خاصة الشعرية منه، ولعل ذلك داع إلى أن تجيء بعض الأحكام النقدية قائمة " على حسب مزاج الناقد وهواه[٢] "، أو بعبارة أدق: وفقاً لثقافته ورؤيته للأدب وطبيعته.

ومن المعلوم أنك حين تتعامل مع الأدب تدرك أن الحسم والحدود القاطعة لا تطرد، ومن ثم فإنَّ التفريق بين هذه الاتجاهات هو تفريق للتوضيح ولتسهيل عرض المادة لا غير، دون أن يطمح أن يكون تفريقاً قاطعاً وحاسماً، وذلك للتداخل بين هذه الاتجاهات، ولأنهم يتعاملون مع الأدب الذي لا تستطيع محاصرته في حيز واحد، إذ دائماً ما نجد نقاط التشابك والتلاقي، فأنت تجد من الفئة نفسها عدداً من المناصرين والمعارضين لأبي تمام، وذلك لأنَّ الفوارق بينهم لا تعني عدم الاشتراك في بعض الثوابت النقدية وكثير من الآراء، ولعل ذلك يعود فيما يعود إليه، إلى أنهم يجتمعون على مائدة أدبية واحدة، ويسعون إلى غاية واحدة، وهي مقاربة النص الأدبي، فأصولهم تكاد أن تكون متفقة ومطّردة.

واتجاهات النقاد هي :

**(١) اللغويون :**

يعدّ اتجاه اللغويين من أكثر الاتجاهات التي اصطدمت بشعر أبي تمام، ويتضح من خلاله المواجهة المبكرة بين الشاعر والناقد، إذ لم يفلح هذا الشاعرُ عندهم وكان مآل شعره سريعاً إلى مجموع " الشعر المنبوذ[٣] ".

ولعل من أشهر المواقف علواً في نبرة الرفض الذي جسّده اللغويون تجاه أبي تمام ما حمله موقف ابن الأعرابي من قول أبي تمام :

وعاذل عذلتهُ في عذله ... فظن أنّي جاهل من جهلهِ[٤]

---

(١) الحركة النقدية: ١١٥.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٦٠٢.

(٣) الموازنة: ٢ / ١٩.

(٤) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٣٠.

حيث نجده يسعى إلى إلغائه، وينتقل بعد معرفة قائله من اعتباره مثلاً أعلى في الإبداع إلى أن يسلب البيت خصيصة البقاء فيقول : " خرِّق خرِّق[١] " في موقف يحمل التجاهل والرفض الذي يكشف عن موقف شخصي يتكئ عليه ابن الأعرابي ويُخلص من أجله، حتى لو اضطره إلى إهمال ذوقه الشخصي والتراجع عن رأيه الذي أبداه، وليس جهلاً كما حاول ابن الأثير أن يُفسّر ذلك[٢]، أي إنَّه لايجهل موطن الجمال ولا يخفى عليه، ولكنه يحيد عنه بسبب انتمائه إلى منهج اللغويين، وهي مفارقة لا يكشفها إلا التأكيد على الأثر العلمي الذي يحضر باستمرار في الناقد الأدبي، وأنَّ أبا تمام والخصومة حوله لم تكن محايدة أو نقية، ومن هنا فإنه من التعميم المبالغ فيه أن يقال : إنَّ نقد اللغويين لم يكن مبنياً على الهوى والتعصب[٣]، بل إنَّ طائفة منه جمعت التعصب بوجهيه : التعصب لمنهجها والتعصب ضد الخارجين عنه، ولم تكتف بالوفاء لمبادئها وإتاحة الحرية وفتح باب الاتساع للذين لا يدينون بهذا المنهج، بل كثيراً ما نرى عصا الناقد مسلطة على ظهر الشاعر.

والثراء النقدي الذي يحفُّ المثال السابق يكشف عن الصراع الذي يشتعل بين الاتجاهات النقدية التي اتصلت بأبي تمام، ولا غرابة أن يكون هذا الموقف محوراً مهماً للمدارسة، وذلك لصدوره من رأس في اللغة هو ابن الأعرابي، وللتناقض الفكري الذي يتجلى في طرفيه، ولذا فقد وجدنا الصولي يعده نموذجاً مهماً في إفراط المتعصبين ضد أبي تمام، وينقل عن ابن المعتز قوله : " هذا الفعل من العلماء مفرط القبح[٤] "، وأمَّا ابن سنان فإنَّه يتعامل معه بوصفه من " الأقوال الفاسدة في نقد الكلام[٥] "، مما يدلّ على أنَّه تجاوز الوصف بالعصبية إلى فساد القول ذاته، لأنَّه معلوم أنَّ من العصبيات ما قد تُقدم قولاً صائباً ودقيقاً ولكنه بقالب العصبية والاعتداد، أمَّا هذا القول فقد رأينا وصفهم له، وإذا كان هذا وصفاً من المناصرين لأبي تمام، فإنَّ غيرهم كان له قول آخر في توصيف النقد الذي أبداه هذا اللغوي الكبير : ابن الأعرابي.

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٧٦.
(٢) انظر: المثل السائر: ٣١٥.
(٣) انظر: نقد اللغويين للشعر العربي: ١٣٩.
(٤) أخبار أبي تمام: ١٧٦.
(٥) انظر: سر الفصاحة: ٢٧٠.

وقد أورد الآمدي رأي صاحب البحتري في موقف ابن الأعرابي الفائت، وأنه لا عيب عليه " بل العيب والنقص في ذلك يلحقان أبا تمام؛ إذ عدل عن المحجة إلى طريقةٍ يجهلها ابن الأعرابي وأمثاله [١]"، وقد كان ابن الأعرابي متعصباً للقديم، ومن هنا انطلق في مؤاخذة أبي تمام، أمّا مناصرة الآمدي له، فإنها مناصرة تأتي في سياق التحامل الذي ينضح به الآمدي ضد أبي تمام كما سيأتي بيانه[٢]، ولعل هذا هو ما دعا أن يُوصف موقف ابن الأعرابي بأنه " خاصمه لأنه لم يدرسه، واكتفى بما حفظ من القديم وتعصب له، وكانت في الرجل غفلة، يخلطون عليه في رواية القديم والمحدث فيجوز عليه ولا يخلص هذا من هذا[٣]"، ويبدو هنا أنَّ المأزق الثقافي أكثر ظهوراً من القول بغفلته، لأنَّ القول بغفلته والمبالغة في اتهامه بأنه قال ولم يُمحص لا يتناسبان مع قامة كقامة ابن الأعرابي، وهو ما قد يوحي بشيء من الصحة للذين يقولون : إن ابن الأعرابي انتقد منهج أبي تمام حين قدم معناه في قالب لايلائم ذوق عصره وطريقته في قول الشعر.

ومن أمثلة المآخذ التي سطرها هذا الاتجاه، ما نجده عند أبي سعيد المكفوف وموقفه من قصيدة لأبي تمام، " فلما قرأ الكاتب عليه أول بيت منها، ووجده :

هنَّ عوادي يوسف وصواحبه ... فعزماً فقِدماً أدرك السُّؤل طالِبُه[٤]

اغتاظ لذلك، وقال للكاتب: ألقها، أخزى الله حبيباً، يمدح مثل هذا الملك الذي فاق أهل زمانه كمالاً بقصيدة يرحل بها من العراق إلى خراسان[٥]"، وهو درسٌ يتضح منه يقين الناقد بامتلاكه القول الفصل، ولذا فهو يرمي الشاعر بالخزي، ويرى أنَّ نصّه لا يليق بمقام الأمير، وكيف لهذا الشاعر أن يرحل بمثل هذه القصيدة، وهو بيت لا يستدعي كل هذا العنف النقدي من أبي سعيد، "وإنما كانت كراهيته امتداداً لكراهية أستاذه ابن الأعرابي لأبي تمام ومذهبه الذي طلع به على

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٣.
(٢) انظر ص ٤٩٣ من هذه الدراسة.
(٣) عبقرية أبي تمام: ٥٩.
(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٢١٦.
(٥) الموشح: ٢٩٣.

الناس[١]، أي أنه نقد متصل بالموقف الثقافي من الشاعر بالإضافة إلى الرؤية اللغوية في أثنائه .

ويتضح من خلال التأمل في مفردات الاتجاه اللغوي أنّ طائفة من أصحابه أغفلوا في تعاملهم مع نص أبي تمام خصوصية الأدب وقيامه على التجديد، ومن هنا فقد كانت غرابة شعره، صادمة لمنهج اللغويين، وذلك في احتكامهم إلى منهج القدامى في بناء القصيدة ورفضها الخروج عن حدودها الحرفية أو ما يُسمى بـ (عمود الشعر).

ولعل من الخلفيات الثقافية التي تُفسّر موقف اللغويين من شعر أبي تمام ومن الشعر المحدث عامة، هو قيام منهجهم على تتبع اللغة ودرسها، والحاجة الملحة للشاهد، ثمّ نما هذا المعيار في نفوسهم حتى تحول إلى درجة من اللجاجة كما يرى ابن رشيق[٢]، وهذا يدل على اختلاط الموضوعي بالشخصي والميل باتجاه الشخصي، والانتقال من تحكيم العقلية العلمية إلى تحكيم الطبائع والأهواء الشخصية، وهو ما يفسّر التناقض في رؤية ابن الأعرابي والتحول من الرأي الأول إلى ما يضاده تماماً دون تقديم المسوغ لذلك، وقد اطّرد هذا المعيار في مآخذ اللغويين إلى أن بدأ في الخفوت لدى بعضهم، ولعله نتيجة لحدوث وعي بأن " ثمة فرقاً بين ما يُحتج به من الشعر وما يستحسن منه، وأنه لا يمكننا أن نتخذ معياراً واحداً في تناولنا للشعرين[٣] "، ومن هنا ظهرت خروق في ثوب النقد اللغوي فوجدنا منهم منْ يعجب بأبي تمام، ويستحسن معانيه، ويجعل من مواقفه نصرة للشعر والشاعر، ويحصر السبب في العيب عليه بأنَّ العائبين يجهلونه ولا يميزون حقيقة الإبداع فيه[٤]، ومنهم من ينتقل من الطعن في

---

(١) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٢٤، ويشير الدكتور الربداوي إلى ظاهرة الصلة الشخصية وصداقات النقاد في " اختلاف وجهتي نظر إمامي الكوفي والبصرة: ثعلب والمبرد، فالأول كره مذهب أبي تمام تأثراً بأستاذه ابن الأعرابي، والثاني أقبل على مذهب أبي تمام لأن من حوله من النقاد كالصولي والبحتري وابن المعتز كانوا مقبلين على فن أبي تمام " (الحركة النقدية: ٣٣٣).

(٢) انظر: العمدة: ١ / ٩١.

(٣) شعر أبي تمام: ٢٢.

(٤) أخبار أبي تمام: ١٠١، بتصرف، وانظر: الحركة النقدية: ٢٦.

أبي تمام إلى الإعجاب به[١]، وكأنها حالة من عدم الوثوقية بالآراء التي اتسمت بالعصبية واتكأت على المرجعية الثقافية غير المؤصلة بالدليل العلمي، فحدث هذا الشرخ في نقدهم.

ويلحظ محقق شرح التبريزي لديوان أبي تمام خلو كثير من الشرّاح لهذا الديوان من ملكة الذوق الأدبي، وهم من النحاة واللغويين[٢]، وقد لحظنا آنفاً أنَّ المذهب الجديد الذي جاء به أبو تمام أنتج اختلافاً في طريقة التواصل مع اللغويين، حتى إنهم لم يفهموه، وحين فهمه بعضهم رجع إلى الحق وأثنى عليه، وأما آخرون فقد راقهم حين حكموا بذوقهم في لحظة تجرد، ثم تنازلوا عن حكم الذوق ورجعوا إلى منهجهم الذي يدينون به، وهو ما يُخفف اتهامهم بانعدام الذوق ويفتح كوة كبرى لاعتمادهم على علومهم، وأنَّهم كانوا يقرؤون أبا تمام من خلال ذاكرة ممتلئة بغيره، فكأنه نهاية منظار أو ممرّ عليه أن يُماثل سابقيه وألا يُحدث نتوءاً أو انحرافاً عن طريقة من سبقه.

وقد ولد من هذا الاتجاه عدد من الأفكار التي لم تنفصل عن أحكامهم النقدية، ومن أبرزها: موقفهم من الشعر المحدث، وذلك من خلال المقارنة التي لا يفتؤون يجرونها بين شعر أبي تمام ومعانيه وأدق جمالياته كالاستعارة وبين ما توفر عليه العرب في أشعارهم، بل إنَّ هذا التقسيم الذي يُعلي من شأن الشعر القديم ويقيم فاصلاً عالياً بينه وبين الشعر المحدث إنما هو صنيعة فكرية من هذا الاتجاه[٣]، وكثيرون منهم عادوه لتجديده دون أن يقفوا على خصائصه[٤]، وظلّت هذه التفرقة بين القديم والجديد تسيطر على اتجاهاتهم واختياراتهم الجمالية، وتبدو فكرة المحاكمة المنطقية للسرقات مظهراً يسري في نسيجه الإعلاءُ والارتباط الشديد بالمتقدم حتى لو تكلف الناقد وبالغ من أجل البحث عن بذور المعنى الشعري في بيت سابق لا ليُثني على التراكم الفني والجمالي وإنما ليُسقطه بحجة السرقة من المتقدم وأنّه لم يترك

(١) انظر: الوساطة: ٥١، وانظر موقف ثعلب في أخبار أبي تمام: ١٥ . ١٦، والمبرد فيه أيضاً: ٩٦.

(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ١٤.

(٣) انظر: قضية عمود الشعر: ٢٥.

(٤) انظر: الحركة النقدية: ١١٠.

الأول للآخر شيئاً، وامتدت فكرة الوفاء للقديم لتتغلغل في معاييرهم النقدية، حتى رأينا التنازلَ عند ابن الأعرابي عن الذائقة الشخصية في سبيل الاحتكام للمعيار الجمعي، وكأنَّه تصريح مبكر من الناقد بأنَّه لا تميز للشاعر إبداعياً ولا للناقد على مستوى التذوق، بل كلاهما مشدود إلى سمو القديم وفق فهمهم له.

ولقد كان اللدد الذي نهض به اللغويون تجاه أبي تمام ومعانيه مثيراً للتساؤل النقدي، حتى وجدنا طه حسين يرى أنه لم يكن من الحسن أن يعيش أبو تمام في عصره[1]، ومع روح المجاز الذي قد يوجد في مثل هذه العبارة النقدية، إلا أنّني أرى أنَّ أبا تمام لم يكن ليُثير هذه الخصومة في تاريخ النقد العربي لو لم يوجد في هذا العصر وما تلاه من قرون جاءت بهذا التراتب الفكري والثقافي، فحتى اللغويون قد أسهموا في تكامل جوانب النقد والبيان لمعاني أبي تمام وكانت شرائحهم المتعددة دليلاً على ثراء آلياتهم، وكأنّ رؤيتهم جاءت لتكون محاولة لتفسير المعنى من مواقع ثقافية متعددة، مهما رفضنا بعضها.

ومهمٌ أن يترسخ في أذهان الدارسين أنَّ هذا التوصيف لاتجاه اللغويين لم يكن عاماً وشاملاً لأفرادهم جميعاً، بل إنَّ التعصب للقديم والموقف الحرفي من قضية كبرى كالسرقات، وهو الموقف الذي نهض به بعض اللغويين، قابله موقف متسامحٌ تجاه الشعر الحديث وتجاه قضية السرقات، لأنَّ الجديد عند رجال القرن الثالث أصبح قديماً عند رجال القرنين السابقين، وقد كان المبرد شاهداً مشهوراً لاحترام الجديد من الشعر، وأمَّا الرمّاني فإنه يحط من قيمة اتهام المتنبي لأبي تمام بالسرقة، ويرى أنّه "إن كان فعل ذاك فقد - والله - أحسن كل الإحسان[2]"، وهي مواقف ونصوص تشير إلى وجود شريحة من اللغويين قد تجاوزت الموقف الرافض لمعنى أبي تمام وللجديد بشكل عام، ولعل ذلك عائد للنمو المعرفي، و تكشف هذه المواقف عن أنَّ "اتهام النحويين واللغويين بعدم البصر بجوهر الشعر تهمة مبالغ فيها، ولا تقوم على بينات كثيرة على صحتها. وعندما يبدو حديث النحوي عن معاني الشعر أقل عمقاً من حديث الناقد أو البلاغي، فذلك عائد إلى طبيعة كل

(١) انظر: من حديث الشعر والنثر: ١٠٦.

(٢) الرسالة الموضحة: ١٨٩.

منهما ووظيفته، فالنقد والبلاغة أعم من النحو، وهو آلة من آلاتهما[١] "، بالإضافة إلى وجود التفاوت المنهجي بين اللغويين في الموقف من اللغة قياساً أو سماعاً[٢]، ومثله ما يقوم به الخلاف بين البصريين والكوفيين من تأثير في توجيه الرأي البلاغي[٣]، وطائفة من "اللغويين الذين تصدوا للنظر في شعر أبي تمام كانوا من مدرسة البصرة، وهي مدرسة لا تحتكم إلى الشائع المطرد من كلام العرب، ولا تقيم وزناً للمحاولات الفردية[٤]"، وهذا يعني وجود طائفة أخرى من اللغويين كانوا أكثر انفتاحاً وتقبّلاً لما جاء به أبو تمام، ومع ذلك فقد استمرَّ التوظيف النقدي عند اللغويين للوسائل نفسها في مقاربة النص الأدبي، سواء كان توظيفاً عميقاً أو سطحياً، ولئن كان صواباً أن يقال: "إن اللغويين والنحاة ليس لهم مذهب في النقد، وليست أحكامهم النقدية هذه إلا كغيرها من الأحكام التأثرية التي تفوّه بها من تقدمهم[٥]"؛ فإنه واجب أن ندرك موقعهم المهم في تاريخ النقد، وأنْ نحفظ لهم توظيفهم للغة كوسيلة علمية للنقد المعنى، ومن ثم محاكمته تبعاً لدرجة الوفاء والالتزام بها.

### (٢) الكتَّاب:

لعل هذا الاتجاه هو الأكثر أثراً في بيان معاني أبي تمام وفك مغاليقه، فالكتّاب " أكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام [٦] "، وهو وصفٌ يقتضي بلوغهم مرحلة من التخصص يمتازون بها، فهم قد استوعبوا قراءة أبي تمام، و" لانجد عندهم شيئاً من الدوافع التي تحفزهم على معاداة أبي تمام وفنه، ولهذا قل خصومه

---

(١) مجلة آفاق الثقافة والتراث، نقد الشعر، وليد قصاب، ع ٥١، ١٤٢٦هـ، ص ٦٦ ٦٧.
(٢) انظر: المزهر: ١ / ١٣٧، لبحث هذه المسألة.
(٣) انظر: مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين في ضوء النظر البلاغي، د. محمود موسى حمدان.
(٤) مجلة المورد، مج ٢٥، ع ٢، ١٤١٨هـ ١٩٩٧م، (لغة الشعر عند أبي تمام)، د.نعمة العزاوي، ص ٨٧.
(٥) الحركة النقدية: ٤١.
(٦) أخبار أبي تمام: ١٥.

من بين الكتاب[١] "، وذلك بخلاف اللغويين، ومن الكتّاب الذين شرحوا معاني أبي تمام الحسن بن وهب، ومحمد الزيات، وابن عمار، والصولي، والآمدي، وابن رشيق، وابن شرف وغيرهم من النقاد الذين فرض عليهم منهجم وثقافتهم الكتابية التوسع في الشرح وتقليب وجهات النظر.

وقد عدّت طائفة الكتاب أكثر الاتجاهات تأهيلاً وامتلاكاً للوسائل النقدية التي تؤهل لقراءة النص الشعري بوجه أعمق، ولذا فقد وجدنا من الباحثين من وصفهم بأنهم هم النقاد المتخصصون[٢]، وجاءت كتب التراث لتلقي في رُوع الدارس الإيمانَ بقدرة هؤلاء إذ ليس "أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب[٣] "، وحين يصف الجاحظ حيرته الفكرية إبان طلب العلم، وأنَّه في بحثه عن علم الشعر والقدرة على النفاذ إلى أسراره وخصائصه الفنية قد تجاوز كثيرين من علماء اللغة والإعراب والأيام، وأنه لم يظفر بما أراد إلا عند أدباء الكتاب[٤]، وذلك لأنهم هم الذين اكتشفوا خصوصية النص الأدبي وكانوا ينطلقون من أذواقهم لكي يصلوا إلى أسرار الإبداع في الأدب، وأما الآخرون فإنهم في درسهم للنص لم يكونوا يبحثون إلا عن إجابات لأسئلتهم اللغوية ويُفترض بالنص حينها أن يقدم إجابته عليها، وإلا سقطت قيمته، وهو ما دعا الصولي أن يقول عن الكتاب بأنهم: " أعلم الناس بالكلام منثوره ومنظومه[٥] "، وظاهر أنه لايقصد بالكلام لغته وإعرابه، وإنما يقصد ما يكمن ويستتر خلفهما، مما تضعف عنه يد بعض اللغويين ولا تستطيع السير في رحابه إلا وسائل الكتاب.

وقد واكب هذا الإعلاء لقيمة الكتّاب التهوينَ الذي مارسه هؤلاء الكتاب للقيمة

---

(١) الحركة النقدية: ٨٥، ويشير الدكتور الربداوي إلى أنه لم يجد من خصوم أبي تمام من الكتاب في القرن الثالث إلا إبراهيم بن المدبر (انظر: الحركة النقدية: ٨٦).

(٢) انظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ١١.

(٣) البيان والتبيين: ١ / ١٣٧.

(٤) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: ٣١ . ٣٢، وقارن وصف قدامة للعلم بالشعر بأنه أقسام، وهي: العلم بالعروض، والعلم بالقوافي، والعلم باللغة والغريب، والعلم بمعانيه، والعلم بجيده ورديئه (نقد الشعر: ١٥)، وكأنه إيحاء من قدامة بأنَّ العلم بجيد الشعر ورديئة أمرٌ مستقلٌ وصناعة منفردة عن أنواع النقد الأخرى.

(٥) أخبار أبي تمام: ١٧٥.

النقدية التي قدمها غيرهم، حتى قال ابن الأثير متكلماً عن ابن الدهان: " قد كان من مشاهير علماء العربية غير مدافع، ولا يُبخس حقه، فإنه بلغ من هذا العلم مبلغاً كبيراً، ورقى فيه إلى درجة عالية، ولكنّ هذا لا يوجب له المعرفة بالشعر في أخذ المتأخر من المتقدم[١] "، وقال الجرجاني عن ناقد المعاني من اللغويين بأنه " نحوي لغوي لا بصر له بصناعة الشعر، فهو يتعرض من انتقاد المعاني لما يدلُّ على نقصه[٢] "، ولذا فإنّ المتأمل في تثريب الكتاب على غيرهم لا يستطيع أن يفصل صنيعهم هذا عن الصراع الثقافي بين الاتجاهات، بل إنَّ هذا ولدٌ شرعي لذاك، وإنَّ إشكالية مناطق النفوذ الأدبي والنقدي كانت شاغلاً لهؤلاء، فمن الذي يملك النص؟ ومن القادر على كشفه وبيانه؟ وهل التزم الكُتّاب كلهم التهوين من غيرهم، وأصابهم ما أصاب غيرهم وهو غياب الموضوعية؟

الذي نلحظه هو التوفر الذي يؤكد عليه الكتّاب من أنَّ قراءة النص الإبداعي وفحصه هو موطن المتخصصين، وأنه صناعةٌ لا تختلف عن الصناعات الأخرى بما تتطلبه من جهد لإدراك مهاراتها، ولكل فنٍّ رجاله[٣]، وليست شروط الصناعة مكفولة للصناعات اليدوية - مثلاً - ومهملة في صناعة النقد والقراءة، بل إنَّ وصفها بالصناعة هو وصف يستبطن في تضاعيفه أهمية التخصص وضرورة الترقي في هذه الصناعة، وأنَّ مرحلة الإتقان لها مرحلةٌ تستدعي التفاني من أجلها، ولعل البحث في المعنى وتفسير غامضه والبحث عن القراءات الأخرى للمعنى هي وسائل نجدها عند الكتاب أكثر من غيرهم، وذلك تبعاً لثقافتهم، حتى ظهرت زبدة ذلك في كتاب تفسير الغامض من شعر أبي تمام للآمدي[٤]، وهو منحى تأليفي يتلاءم مع ثقافة الكتاب.

ومن وسائل الكتّاب ما يتضح في منهج الآمدي - مثلاً - في قراءته لقول أبي تمام:

بيومٍ كطول الدهر في عرض مثله ووجديَ من هذا وهذاك أطولُ[٥]

---

(١) الاستدراك لابن الأثير: ٢، ويجيء هذا الكتاب ليكون تجسيداً لحملته الواسعة على اللغويين النحاة في معرفتهم لعلم الشعر وجماله (انظر منه: ٦١).

(٢) الوساطة: ٤٣٤.

(٣) الموازنة: ١ / ٤١٧.

(٤) انظر: المرجع السابق: ١ / ٢٠٢.

(٥) ديوان أبي تمام: ٣ / ٧٢.

إذ نجد حواره لمعنى البيت قائماً على منهج الحوار، والرد على الاعتراضات، والبحث في بعض الخيارات كالحقيقة والمجاز، وربما اجتهد في المقارنة بين هذا المأخذ ومواضع وروده في أبيات أبي تمام الأخرى[١]، وهي وسائل لانجدها في مناهج اللغويين والشعراء.

وفي السياق الذي حاول تأصيله هؤلاء الكتاب نجد حملتهم تجاه المتداخلين مع صناعتهم شرِسة، وتهدف إلى إسقاط مصداقيتهم، والنيل من شرف اتجاهاتهم، ولذا فإنَّ بعضهم بالغ في الحط من شأن اللغويين ورأى أنَّ " أسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية، أو نقل كلمة لغوية، وما جرى هذا المجرى، وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها[٢] "، وذلك لأنها قائمة على الذوق والإعلاء من حرية المبدع على تقديم الجديد، وهو ما لا يُقرُّه اللغويون، وفي هذا إيماء بأنَّ الكتاب يمتلكون وسائل اللغويين ويُضيفون إليها ما يمتازون به عليهم.

وحين نأتي إلى مواقف الكتّاب تجاه اللغويين في حيز تفسير أبيات أبي تمام، فإننا نجد المناصرين لأبي تمام من الكتاب يُشيرون إلى أنه مُني بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالادعاء، وأنَّ منْ ينجح في تفسير الغريب أو الإعراب لا يرقى إلى الحكم على الإبداع واختيار الجيد والرديء[٣]، وكأنهم بذلك يقيمون فاصلاً قوياً بين معرفة أسرار اللغة ومعرفة أسرار الإبداع، أو هم يسعون إلى ذلك، ويرون أنَّ الفصل في القيمة الجمالية موكول إلى المتخصصين، وهم الكتاب، وأنَّ وسائل غيرهم غير كافية لقراءة المسألة الجمالية في الإبداع، وذلك لأنها مستوى يقع بعد اللغة والنحو، وهذا يعني أنَّ جزءاً من النقد العربي عند قراءته للنص الأدبي قد " استبعد منذ البداية أن يكون التحليل اللغوي المعياري كافياً في نقده، كما استبعد أن يكون النحاة واللغويون نقاداً، في الوقت الذي اشترط فيه أن يكون العلم بكل فروع اللغة مجرد جزء من المكونات الثقافية للناقد[٤] "، ولعل المنهج النقدي الأقوم

---

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٩٦ ـ ٢٠٣.

(٢) المثل السائر: ٢ / ٤٢٦، وانظر منه: ٣ / ٣١٣ ـ ٣١٥.

(٣) أخبار أبي تمام: ٣٨، بتصرف.

(٤) مجلة فصول، م ٦، ع ١، ١٩٨٥ م، مقال بعنوان: (النقد اللغوي في التراث العربي)، للدكتور: عبد الحكيم راضي، ص ٨٧.

يتلخص في أن تتابع الوسائل كلها في فحص النص.

وإذا كان هذا هو اعتداد الكتّاب بوسائلهم، وأنّهم القادرون وحدهم على ملامسة جوهر الإبداع الشعري، فقد جاء نص أبي تمام ليرضي هذا الغرور النقدي - أو هكذا يجب -، ولذا فقد حضروا ليكونوا أكثر الاتجاهات مناصرة لأبي تمام [١]، ولكنَّ التأمل في الواقع النقدي يفضي بنا إلى القول : إنَّ الكتاب لم يكونوا وجهاً نقدياً متماثلاً، وإنّما اختلفت آراؤهم وتفاوتت، فكما وجدنا الصولي من كبار مناصريه وجدنا الآمدي من مناوئيه، وكانت مواقف بعضهم قابلة للتأويل، إذ نجد المرزوقي - مثلاً - يُصنفه بعض النقاد بوصفه واحداً من الذين أفاضوا في بيان عيوب أبي تمام [٢]، ويعدُّه آخر ممن ماثلوا الصولي في الذب عن أبي تمام[٣]، وإذا كان هذا ممّا يمكن أن نعدّه نتيجة طبيعية للاعتماد على الذائقة التي تتفاوت عند الناس، فإنّ سبباً آخر لا يقلُّ أهمية يقف وراء هذا الاتجاه ألا وهو أنَّ وفاءهم لذائقتهم اعترضته دوافعهم الشخصية، ولذا فناقد من الكتاب وهو الآمدي نجده سرعان ما يلجأ إلى تصويب آراء اللغويين وتدعيمها ضد أبي تمام، ويصف أبا سعيد الضرير وأبا العميثل الأعرابي بأنهما " من أعلم الناس بالشعر وبكلام العرب[٤] "، وذلك في موقفهما الرافض والساخر من قول أبي تمام :

هُـنَّ عـوادي يـوسـفٍ وصـواحِـبُـه      فعزماً فقدماً أدركَ السُّؤل طالِبُه[٥]

على الرغم من أنَّ هذه القصيدة هي التي يسجّل التبريزي إعجاب الشعراء وصياحهم لجودتها، وذلك حين " قالوا : ما يستحق مثل هذا الشعر إلا الأمير!، فقال شاعر منهم يعرف بالرياحي: لي عند الأمير - أعزّه الله - جائزة وعدني بها، وهي له جزاء عن قوله، فقال له الأمير: بل نضعفها لك، ونقوم بالواجب له جزاء عن قوله، فلما فرغ من القصيدة نثر عليه ألف دينار[٦] "، وهو ما يطرح السؤال الكبير

---

(١) انظر: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً: ١٢٥.
(٢) انظر: الخصومات البلاغية والنقدية: ٤٨.
(٣) انظر: منهج المرزوقي: ٥٩.
(٤) الموازنة: ٢ / ١٩.
(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٢١٦.
(٦) المرجع السابق: ١ / ٢١٨.

حول حقيقة موقف الآمدي، وكيف تراوحت مواقفه النقدية إذ إننا نجده حيناً يهزّ اقتناع الناس بأحكام النحاة واللغويين على جمالية الشعر وفنيته، ولا يرى أنَّ حفظ صدر من اللغة، أو الاطلاع على بعض مقاييس اللغة العربية كاف لتصدر القول في درس الشعر وفحصه الإبداعي، فهو يقول في حجاجه عن العلم بالشعر ونقده: " لعلك - أكرمك الله - اغتررت بأن شارفت شيئاً من تقسيمات المنطق، أو جملاً من الكلام والجدل، أو علمت أبواباً من الحلال والحرام، أوحفظت صدراً من اللغة، أو اطلعت على بعض مقاييس العربية، وأنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومتّصِل عناية، فتوجهت فيه ومهرت - ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ولم تزاوله يجري ذلك المجرى، وأنك متى تعرضت له وأمررت قريحتك عليه نفذت فيه، وكشفت لك عن معانيه. هيهات! لقد ظننت باطلاً[١] "، ولكننا نجده هنا يؤمّن على آراء اللغويين ويرى أنهم أئمة العلم بالشعر، ولا يخفى أنَّ الفاعل المستتر في هذا الموقف النقدي هو الحيدة التي غابت في موقف الآمدي من أبي تمام، وميله إلى البحتري، بالإضافة إلى المحافظة الذوقية التي يتسم بها الآمدي والتعامل العقلي مع اللغة الشعرية حتى وُصف بأنه ذو منهج لا يختلف عن اللغويين[٢] أو هو تلميذ مخلص لهم[٣]، ولا أظنه يقصد بلفظة (الشيوخ) التي تتناثر في كتابه[٤] على سبيل التهوين من شأني أبي تمام وأنهم يضحكون من معانيه إلا الإشارة إلى أئمة اللغة والنحو.

ويبقى أخيراً أن يقال: إنّ قيام اتجاه الكتاب على الذوق وإدراك خصوصية الأدب لم يمنع أن يسري في مناهجهم شيء من الاحتكام العقلي والضبط المنهجي، وذلك لأنَّ هذا الاتجاه يضم فئات متدرجة، ولذا فقد وجدنا لديهم بعض الآراء التي تؤكد عدم الخروج عن طريقة العرب، وهو ما يمكن أن نعده ناتجاً من العناية الكبرى التي يقيمونها للجانب الإيصالي للغة[٥]، ونتج عن ذلك أن اتسمت مآخذهم لمعاني

---

(١) الموازنة: ١ / ٤١٩، بتصرف.

(٢) انظر: البلاغة تطور وتاريخ: ١٣٢.

(٣) انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢١٦.

(٤) انظر: الموازنة: ١ / ٢٢٩، ١ / ٤٥٠، ٣ / ٣٥٣، ٣ / ٦٠٠.

(٥) انظر: شعر أبي تمام: ٢٩.

أبي تمام بهذه السمة، وربما شابهت نقد اللغويين أحياناً في اعتماد بعضهم للنموذج القديم ميزاناً للجودة ومثالاً عليها، ومن هنا فقد نما في داخل هذا الاتجاه تياران، أحدهما يحافظ على بقاء الذوق القديم، والآخر يتحرر منه أو من التزام تفاصيله كافة، وفي هذا النسق تُفهم عبارة الآمدي حين يقول: " فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضروة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة[١] "، وهي عبارة تُعدُّ خلاصة للموازنة، وتتجاوز حرفيتها في الموازنة بين شاعرين لتتصل بجذرها الثقافي الضخم وهو الموازنة بين منهجين، ومن ثم تبدأ روح المفاصلة بينهما فمن انتمى إلى القديم فإنَّ سياقاته لاتقبل الحديث، ومن انتمى إلى الحديث وجب أن ينظر إلى القديم بنوع من التاريخية التي تنظر إليه وفق ظروفه التاريخية والحاجة اللغوية إليه. لقد رسمت هذه الفكرة الآمدية منهجاً لم يختص به الكتاب وحدهم وإنما هي أرضية يفيء إليها كل الذين عانقوا نصوص أبي تمام.

**(٣) الشعراء:**

إذا كان الكتاب قد شنوا حملتهم ضد اللغويين وحصروا الوعي بالأدبية فيهم، فإنَّ الشعراء قاموا بالموقف ذاته تجاه اللغويين والكتاب على حد سواء وإنْ لم يكن بالدرجة نفسها، ومن أهم الشعراء الذين طرحوا نقدهم حول شعر أبي تمام: ديك الجن، دعبل الخزاعي، البحتري، ابن الرومي، المتنبي، أبو العلاء المعري، وغيرهم.

وإذا استحضرنا موقف البحتري الشهير من ثعلب اللغوي، وأنَّ النقد الأدبي والوعي بخصوصية الأدب " ليس من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله؛ فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه[٢] "، فإنَّنا سنجد موقفاً من الكتاب

---

(١) الموازنة: ١/ ٥، وانظر منه: ١ / ٥٢٤ . ٥٢٥.

(٢) العمدة: ٢ / ١٠٤، وانظر: دلائل الإعجاز: ٢٥٣، وانظر ما يورده أبو أحمد العسكري من رفضه لإعطاء الشاعر أولوية في نقد الشعر لأن نقد الشعر لايدرك بقوله (المصون في الأدب: ٥).

أعلى نكيراً عليهم، إذ ينقل ابن لبّال رأياً يذكره أحد كتاب عصره ويقضي بأنّه : " ليس للكتّاب نهاية في علم الشعر لأنّه ليس من صناعاتهم، وإنْ كان لهم به بعض المعرفة، لأنهم بالكتابة أبصر، وباعهم في علم الشعر أضيق وأقصر[١] "، وهي نصوص تكشف ما قيل سابقاً بأنَّ هناك خصومة ثقافية واستباقاً إلى مواقع النفوذ النقدي، وأنَّ المعيار السائد هو تحكيم قواعد الحِرفة لا أكثر، فأصبح النص الإبداعي كالثوب الذي تتنازعه أطراف ثلاثة كل يدّعي أحقيته، ويجيء الشاعر ليدخل في هذه المعركة طرفاً مهماً، وليثبت أنَّ الذي صنع النص الأدبي هو الأقدر على صناعة النص النقدي حوله، " ويبدو أنَّه كان هناك نوع من التسليم للشعراء في هذا المجال، إذ تُحدثنا الأخبار عن تقبل لغويين أمثال أبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر لآراء بشار في الشعر، وقعودهم منه مقعد المتعلم في فهم الشعر وسبر أغواره[٢] "، ومن هنا وجدنا الشعراء يمارسون العملية النقدية، ومن ذلك رفضهم لبعض الآراء النقدية، وإبداء آرائهم في نصوصهم أو نصوص غيرهم، ويتجاوزون ذلك ليدخلوا في صلب العملية النقدية وذلك باختياراتهم، ومنهم أبو تمام في حماسته.

وإذا كان التفاوت النقدي في تشخيص مذهب أبي تمام عند اللغويين والكتاب نابعاً من الوجهة العلمية عند كل منهما، فإنَّ شأن الشعراء مختلف، وذلك أنهم أضافوا إلى هذا السبب سبباً آخر، ألا وهو الخصومة الشخصية الصرفة مع أبي تمام، فوجدنا من يُنزله المنزلة الرفيعة جداً، ووجدنا من يسلبه حقه في الشاعرية، ويبالغ في انتقاصه، مما يدل على حضور الجانب الشخصي في نقد الشعراء أكثر من غيرهم، لا سيما في حالة أبي تمام الذي جاء ليحتلّ ساحة الشعر وحده في عصره، ولعل اللافت أن نجد كاتباً يدفع ويردُّ مأخذاً قدمه أحد الشعراء على معاني أبي تمام، وهو ما نراه في مآخذ دعبل التي بلغت محاولته أوجها في تصنيف أبي تمام خطيباً وسلبه صفة الشاعرية، في عبارة مخاتلة منه تكشف عن تنافس أصحاب الحرفة الواحدة، فلم يضِرْ دعبلاً أن يكون أبوتمام خطيباً أو ما شاء من فنون العلم، ولكنَّ المشكلة تتلخص عنده في منصب الشاعرية الذي يتشاركان فيه، وهو ما عدَّه الصولي عصبية

(١) أبو تمام وأبو الطيب: ٢٠٤.
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ١٠.

منه[١]، ولعله لحظ هذا الملحظ.

وقد اختفت بعض المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام وراء مناهج قائليها إذ كانوا من الشعراء، وهو ما قد لحظه النقد حين التقط هذه الاحتمالية ووجد مثالها الصادق في دعبل الشاعر، الذي بالغ في مآخذه، " لأن دعبلاً كان يشنأ أبا تمام ويحسده، وذلك مشهور معلوم منه ؛ فلا يقبل قول شاعر في شاعر[٢] "، فكانت دواعي المنافسة والخصومة سبباً لأن تطّرد هذه القاعدة عند أصحاب أبي تمام، فلا يقبل أقوال المتنافسين.

ولعل أبرز ما اشتهر به الشعراء في مآخذهم على معاني أبي تمام هو رميه بالسرقة، ونماذجه تتجلى عند دعبل فيما سبق، أو المتنبي الذي يتهم أبا تمام بالسرقة من دون تتبع دقيق للمعنى، حتى اتهم منهجه بالعشوائية[٣]، وهو منهج لا ينفصل عن السخرية والعصبية التي يتعلق بها الشاعر المنافس لأبي تمام في طعنه على معناه، كما في قوله :

لا تسقني ماء المَلام فإنَّني ... صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي[٤]

فقد سأله الشاعر عبدالصمد بن المعذل أن ينفذ له شيئاً من ماء الملام[٥].

وإذا كانت العصبية والتنافس بين الشعراء من دواعي التهجم على أبي تمام، فإنَّ حسّ الشاعر الناقد وذائقته من أسباب الوعْي بمآزق الشعر والتنبه لها، ومن ثم وجدنا أبا تمام يُثير فاعلية عدد من الشعراء، ومنهم أبو العلاء المعري، الذي وجدناه كثيراً ما يحنو عليه، ويعتذر عنه، حتى إنَّه قال في معرض الدفاع عنه : إن " الشاعر لا ينكر عليه أن يأتي بالشيء وضده[٦] "، وكأنّه بذلك يمنح الشاعر مساحة رحبة من

---

(١) أخبار أبي تمام: ٢٤٤، بتصرف، وانظر موقف الحاتمي من نقد المتنبي لأبي تمام (الرسالة الموضحة: ١٦٩).
(٢) الموازنة: ١ / ٢٢.
(٣) انظر: الحركة النقدية: ١٤١.
(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٢.
(٥) انظر: سر الفصاحة: ١٣١.
(٦) النظام: ٥ / ١٥٠.

الحرية، ولئن رأى الدكتور الربداوي أنَّ نقد المعري لأبي تمام رفيق[١]، فإنَّ تفسير هذه الرقة يعود إلى ما يخوضه أبو العلاء من بحر الشعر، وما يشتركان فيه من معاناة لمآزقه، وكأنَّه يقدم من المآخذ والتوجيهات ما يراها ممثلة عنه هو لو أوخذ بما أوخذ به أبو تمام.

**(ج) البيئة:**

تجيء البيئة لتكون مؤثراً فاعلاً يقف باستتار وراء كثير من الأحكام النقدية التي يوجهها النقاد إلى معاني الشعراء، ولئن اتّسمت فاعلية البيئة في الأحكام النقدية بالغموض أو الاستتار فإنَّ ذلك لا يعني إلغاءها أو تجاهلها، وحين يقال: إنَّ المقاييس النقدية الكبرى أسهمت في محاربة الإخلاد إلى النزعات الإقليمية الضيقة [٢]، فإنه قول يُفهم منه أنّ المعيار المتجرد هو ما يتخفف من أثر المكان أو الزمان، ولكنَّ هذا لا يعني إلغاء أثرهما، إذ إنَّ ذلك لم يكن مانعاً لحضور البيئة في الأحكام النقدية وتوجهاتها.

وفي مجموع المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام، نجد للبيئة تأثيراً حاضراً في بعض الأحكام النقدية، وهو قليل، ويمتدُّ هذا التأثير ليشمل الكتاب والناقد والحكم كما سنرى، ويُعنى بالبيئة هنا: " الخواص الطبعية والاجتماعية التي تتوافر في مكان ما، فتؤثر فيما تحيط به آثاراً حسية[٣]"، ولئن كان الأدب ينتمي بوضوح إلى ثقافة الأديب وبيئته، فإنَّ الحكم النقدي يُعدُّ ثمرة لدخول هذا النص واصطدامه بهذه البيئة بما تنطوي عليه من ثقافات.

وتأثر المبدع ببيئته أمرٌ مطّرد، وإنْ حدثت جوانب من الخروق لهذا الاطراد، ولكنَّ تأثر الناقد ببيئته هو محل السؤال ! لأنَّه لا يحتكم إلى سياقات واضحة، والبيئة بجميع دلالاتها بما فيها البقعة الجغرافية قابلة للتحول، وقد تتأثر هذه بالأديب أو المبدع، أو يد الزمان والتعمير، ومن هنا يتحول مفهوم التأثير الذي سوف تُحدثه في مبدعيها، ولقد كان الحضور الأكبر لتأثير البيئة في تراثنا هو تأثيرها في المبدع،

(١) انظر: الحركة النقدية: ٤٥٣.

(٢) انظر: تاريخ النقد الأدبي: ٤٤٤.

(٣) أصول النقد الأدبي: ١٢٦.

وكيف تتم ولادة القصيدة.

ولعل مما يكشف عن تأثير البيئة باختلافها في استقبال شعر أبي تمام ما نراه من عناية مؤرخي الأدب والعلم بتسجيل اللحظة التاريخية التي دخل فيها ديوان الشاعر إلى هذه المدينة أو تلك وعلى يد منْ كان هذا الدخول، وهو اعتراف بالأثر الذي سوف يمنحه هذا الوسط الجديد على كيفية التلقي التي سوف يتلقاها هذا الشعر، وحين تتمُّ الترجمة لعثمان بن المثنى النحوي الشاعر فإنه يقال: " رحل فأبعد الرّحل، ولقي أبا تمام حبيب ابن أوس، فأخذ عنه شعره، وأدخله الأندلس أول المدخلين له(١) "، وهذا يكشف عن الدخول المبكر لهذا الديوان إلى بيئة جديدة وهي الأندلس، وهي لحظة استحقت أن تُسجل تاريخياً لتكون علامة فارقة في مسيرة هذا الشاعر والنقد الذي قوبل به، إذ لم يكن الشاعر ليرحل بنفسه بُغية الانتشار والسيرورة، وإنما أصبح غايةً يُرحل إليه ويؤخذ عنه، ولقد أصبحت هذه اللحظة تأهيلاً لتكون طبقة ثقافية ذات بَصر بشعر أبي تمام(٢)، ومما يُثيره هذا النص الإشارةُ إلى الذيوع المبكر لأبي تمام حتى تحول إلى علامة معرفية يتمُّ ارتباط الرحالة بها معرفياً، ويُصبح كالعلماء من حيث الرحلة إليهم وتسجيل شرف اللقيا بهم وأخذ العلم عليهم كفاحاً دون ترجمان أو وساطات.

بل إنَّ من الطريف أنَّ ذيوعاً صادفه ديوان أبي تمام استدعى معه أنْ يكون علامة لمقايسته بغيره، فالتراجم الأندلسية تُعنى بالإشارة إلى أنَّ ديوان فلان جاء في مجلد متوسط على قدر ديوان أبي تمام(٣)، فالمشبه به هنا هو ديوان أبي تمام، أي إنه بلغ من الشهرة حدّاً أصبح يُمثل علامة يتداولها الناس ويستدلون بها على غيرها.

ولقد لحظنا أنَّ بعض الشراح لديوان أبي تمام قد استبطنوا فكرة التباين أو إمكانيته بين الآراء النقدية باختلاف المحاضن البيئية، ولذا وجدنا الاجتهاد في لمّ شمل الآراء في معانيه، وألا يقف الحصر على آراء علماء المشرق، بل لابد من

---

(١) السفر الثاني من كتاب المقتبس: ٣٨١، وانظر: طبقات النحويين واللغويين: ٢٦٦، وكذلك الإشارة إلى شارحي ديوانه في تاريخ علماء الأندلس: ٢ / ٨٧٣.

(٢) طبقات النحويين واللغويين: ٣٠٣.

(٣) انظر: الإحاطة في أخبار غرناطة: ٢ / ٢٣٤.

الوصول إلى آراء شيوخ المغرب كما ينصُّ على ذلك التبريزي[١]، وإنْ كانت الصعوبة تضطرهم إلى التقاط ما يصل منها فقط، وهو إيمان بضرورة الدخول إلى البيت الشعري من الكُوى والمنافذ الفكرية المختلفة، وعدم الاكتفاء بالتلقي الذي يواجهه المعنى في بيئة واحدة.

ولعل من اللافت أن نجد التوحيدي في ليلة من لياليه يجمع بين القول بصعوبة الفصل بين أبي تمام والبحتري، وأنه لا سبيل إلى رفعه، وبين القول في التعصب واختصاص بعض البيئات به، فيروي مقولة أحد القضاة في استفراغه للوسع في مناقشة البصريين، فيقول: " أنا منذ أربعين سنةً أجتهد مع أصحابنا البصريين في أن أصحح عندهم أن بغداد أطيب من البصرة، وأنا اليوم في كلامي معهم كما كنت في أول كلامي لهم، وكذلك حالهم معي[٢]"، وهو ما ترك آثاره في هذا الاتجاه الذي نما في هذه البلدة، وظهرت آثاره في ساكنيها أو من نزلها كالصولي[٣].

ومن نماذج أثر البيئة في تشكيل المبدع ما نراه في المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام، وذلك في نماذج عدة، ومنها أن يقف القاضي الجرجاني عند قول أبي تمام:

لله درُّكِ أيُّ معبرِ قفرَةٍ    لا يُوحِشُ ابنَ البَيضَةِ الإجفيلا[٤]

ويرى أنَّ التفاوت في بناء القصيدة عائد إلى الخضوع والاستجابة لأثر البيئة، فهو يستجيب لداعي التحضر في بداية قصيدته، و" بينا هو مسترسل في طريقته، وجارٍ على عادته يختلجه الطّبع الحضري، فيعدل به متسهلاً، ويرمي بالبيت الخَنث، فإذا أُنشد في خلال القصيدة، وجد قلقاً بينها نافراً عنها؛ وإذا أُضيف إلى ما وراءه

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٢.
(٢) الإمتاع والمؤانسة: ٣ / ١٨٨.
(٣) انظر: أخبار أبي تمام: أ هـ ي.
(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ٦٨، وفيه: لله درك يا ناقة أي معبرٍ قفرة أنت!، أي تُعبر عليك القفرة، ولا يوحش هذا المعبر ابن البيضة أي الظليم، والإجفيل: الكثير الإجفال، وقد قال الزمخشري: جفل القوم أي أسرعوا في الهزيمة والهرب، ورجل إجفيل: جبان فرور (أساس البلاغة مادة ج ف ل).

وأمامه تضاعفت سُهولته، فصارت ركاكة[١] "، فيقع الشاعر بين مؤثرين ولا يثبت على أحدهما حتى يقال: بدوي جرى على طبعه، أو متحضر حنّ إلى أصله، وهو ما يكرّره الجرجاني في تناوله لعدد من الأبيات[٢]، كقول أبي تمام:

قد قلت لمّا اطلخمَّ الأمر وانبعثت ... عشواءُ تالِيَةً غُبساً دَهاريسا[٣]

وقوله:

ومُزَحزحاتي عن ذراكِ عوائِقٌ ... أصحرنَ بي للعَنقَفيرِ المُؤيِدِ[٤]

وهناك ارتباط وثيق بين الحس الحضاري ومعاني هذه البيئة، وبين الارتباط ببيئة البادية على مستوى الألفاظ، وحين يلبس أبو تمام لبوس الأعراب وينشد المأمون قصيدته:

دِمَنٌ ألمَّ بها فقال: سلامُ ... كم حلَّ عقدة صبره الإلمامُ[٥]

فيقول المأمون: "الله أكبر، كنت يا هذا قد خلطت علي الأمر منذ اليوم، وكنت حسبتك بدوياً، ثم تأملت معاني شعرك فإذا هي معاني الحضريين وإذا أنت منهم[٦]"، وهذا يكشف وعي المتلقي في استجابته للقصيدة، وأنَّ مما يعيب المعاني الحضرية أن تُقدم بقالب البادية أو العكس.

ومثله قول أبي تمام:

وَلَّى ولم يَظْلِمْ وهل ظَلَمَ امرؤ ... حَثَّ النَّجاءَ وخلفَه التنّينُ[٧]

---

(١) الوساطة: ٢٢.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٧٢ - ٧٣.
(٣) ديوان أبي تمام: ٢/ ٢٥٦، وفيه (اطلخم: اشتد، عشواء: داهية، الغبس: السود المظلمة، الدهاريس: تستعمل في الدواهي).
(٤) المرجع السابق: ٢/ ٥٧، وفيه (أصحرن: أي أخرجن إلى الصحراء، العنقفير: الداهية، المؤيد: من صفات الداهية).
(٥) المرجع السابق: ٣ / ١٥٠.
(٦) ديوان المعاني: ٢ / ٨٧٩ - ٨٨٠.
(٧) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣١٨.

فالتعبير بـ (التنين) صادف رفضاً وجدلاً نقدياً متسعاً[١]، ولكنّ اللافت أن التبريزي يلفت إلى أنَّ " العامة يُحدثون عن التنين أحاديث مستنكرة، لا سيما أهل المغرب[٢] "، وكأنه يحاول أن يجد في البيئة المغربية سنداً لصحة المعنى، ويذهب الصولي إلى ما هو أوضح، فينفي العيب تماماً عن المعنى بحجة اختلاف البيئة، فيقول : " قد عاب هذا قوم، وأبو تمام شامي، فالتنين يضرب به المثل في الشام، كما يضرب في العراق بالأسد[٣] "، فتأويل المأخذ نابع من تلمس أثر البيئة في المعنى، وعليه قام الصولي بنفيه.

وأما أثر البيئة في أحكام الناقد، فحضورها قليل جداً، وخاصة فيما يتعلق بمعاني أبي تمام، ومن ملامح هذا الحضور ما يلي :

**۞ الانتماء :**

يجتهد بعض النقاد في تفسير معاني أبي تمام، ويرون أنَّ بعضاً منها يخضع لموجهات البيئة وأثرها، فناقد كالحسن بن وهب يُعدُّ من مناصري أبي تمام الكبار، ينبع من مواقفه الأثر البيئي فهو في انصرافه إلى مديح أبي تمام يحكم عليه من منطق الحسِّ اليمني الذي ينتظمهما، فيورد أن العرب يرون تقدمة الشعر في اليمن، كامرئ القيس في الجاهلية وحسّان في الإسلام والحسن بن هانئ من المولدين وأبي تمام من المتأخرين[٤]، وهو رأي يخضع لشرط البيئة، دون أن يلتمس مسوغاً فنياً أو نقدياً تتكامل معه الرؤية، أو هو حكم نقدي يتّسم بالعمومية وعدم التحرير الدقيق لأطرافه بعامة، وذلك لأنه التقط أعظم الشعراء الذين ينتمون إلى اليمن، وحاول إثارة الانتماء فيهم، ومن ثم الحكم عليهم، دون أن يُجيب عن الأسئلة التي قد تُطرح على مثل هذا القول من قبيل : أين بقية الكبار من غير اليمن؟ وأين بقية الضعاف من اليمن؟

ولكن المهم هنا هو هذا الأثر البيئي - وإن كان ضعيفاً - الذي حرَّك الحسن ابن وهب في تفضيله لأبي تمام، وقد يتضح ما هو أبعد من ذلك في سيرة الحسن الذي يروى عنه الحب الشديد لأبي تمام وتفضيله له، حتى قال أحد الرجال الذين

---

(١) انظر ص ١٣١ في هذه الدراسة.

(٢) انظر ديوان أبي تمام: ٣ / ٣١٩.

(٣) انظر رأي الصولي في ديوان أبي تمام: ٣ / ٣١٩.

(٤) الحركة النقدية: ١١٦، بتصرف، وانظر: الموازنة: ١/ ٨، العمدة: ١ / ٨٩.

روى عنهم الصولي: " ما رأيت أحداً في نفس أحد أجلَّ من أبي تمام في نفس الحسن بن وهب[١] "، وقد نما هذا الحب لأبي تمام في نفس الحسن فأعطاه، واستوزره، حتى رثاه في موته، ولعل مواقفه هذه جميعاً هي التي دفعت ناقداً كيوسف البديعي أن يرى في موقف الحسن إفراطاً في حب أبي تمام وتعصباً له[٢].

### ۞ الوضوح والغموض:

كانت معاني أبي تمام تعدُّ تحدياً على مستوى الكشف الصحيح لها، ولئن كان الموقف الرافض لأبي تمام ظاهراً في المشرق وخاصة عند اللغويين بحجة الغموض ومخالفة طريقة العرب، فإننا نجد الاهتمام به في المغرب يولد على بساط الخليفة إذ يأمر عبدالرحمن الناصر بانتساخ شعر حبيب، وكان الاهتمام بشعر حبيب ومفاضلة بعضه ببعض متكئاً على غرابته، إذ " إنما يفضّل الشعر لغرابته وحسن معناه[٣] " كما يقول محمد بن أرقم، فكانت الغرابة معيارًا من معايير التميز، ومن هنا ظهر الفج العميق بين الرؤيتين والبيئتين، فالشعر أقرب مما تظن كما يورد الجرجاني في تحليل غرابة المعنى وتعقيده عند أبي تمام[٤]، وقال ابن الأعرابي وقد أنشد شعراً لأبي تمام: " إن كان هذا شعراً فما قالته العربُ باطلٌ ![٥]" في محاصرة لعقل المتلقي تجعل شعر العرب كلهم في كفة وشعر هذا الرجل في كفة، ولن يستطيع المتلقي لهذا الحكم النقدي أن يُفضّل أبا تمام وقد حدثت هذه المفاصلة بين المنهجين، إذ استطاع ابن الأعرابي بمنهجه اللغوي أن يصدر هذا الحكم وأن يحظى بالقبول عند شرائح من المجتمع، على حين أنَّ محمد بن أرقم وهو اللغوي أيضاً كما تحدثنا المصادر[٦] يجعل معيار المفاضلة بين قصائد أبي تمام هو ما كان أكثر غرابة فهو الأكثر تميزاً، وهذا يعطينا الصورة بوصفها تضاداً وتقابلاً بين موقفين.

ولو استحضرنا صورة اللغوي في المجلس المشرقي عند عبدالله بن طاهر حين

---

(١) أخبار أبي تمام: ١١٤.

(٢) انظر: هبة الأيام: ١٦٢.

(٣) طبقات النحويين واللغويين: ٢٨٣.

(٤) انظر: الوساطة: ٧٢.

(٥) أخبار أبي تمام: ٢٤٤.

(٦) انظر: طبقات النحويين واللغويين: ٢٨٣.

حكم اللغويُّ بأنّ أبا تمام يقول ما لايفهم[١]، فإنَّ اللغوي في المجلس المغربي عند عبدالرحمن الناصر يرى في الغرابة سبباً للتميز، وهو موقف يقع في الضد من موقف اللغوي الذي رأيناه في المشرق على باب الأمير، ولا شك أنَّ هذا يتلاءم مع البيئة المغربية وخاصة في الأندلس إذ تفرض طبيعتها نظرة فنية مختلفة إلى الشعر، حيث الإعلاء من قيمة الغرابة، والاهتمام الدقيق بالتعمق واستقصاء التفاصيل، وهو ما يقع في مقابلة ما كان شائعاً كتيار في المشرق - بشكل عام - يُعلي من الوضوح والبساطة[٢]، " إذ يميل الأندلسيون إلى قبول غرابة المعنى والصورة، ويولون ذلك جانباً مهما من الأهمية بالتعمق والتأويل[٣] ".

ومما يكشف الولع الأندلسي بفكِّ مظاهر الغموض في نص أبي تمام، وكشف أمارات التعقيد فيه، ما يورده ابن لبال من أنَّ الأديب اللغوي "ابن سراج يُقرئ من شعر المتنبي أكثر من شعر حبيب لسهولة لفظه وبيان معناه[٤]"، ونلحظ في سياق هذه الحادثة مقايسةً بين شاعرين كبيرين من شعراء المشرق، وقد كان المعيار فيها هو الاقتراب الشديد من معاني أبي تمام والقدرة على تفتيقها، ومن هنا كان أبو تمام بحاجة إلى وقت أكثر وأبيات أقل من أجل إفساح الوقت والقدرة للقارئ أن يفهمه، وهذا النص يحمل تقديراً لغموض أبي تمام، فلم يُرفض، ولكنه أُعطي فسحة من الوقت لتأمله، على حين كان الحكم على عامة شعر أبي الطيب بالوضوح سبباً في القدرة على قراءة الكثير منه وفهمه دون حاجة إلى المدارسة العميقة.

ونحن نلحظ أنَّ معيار الغرابة يدور حيث دار الشاعر، ولا يعني اطراداً في تقديم أبي تمام، ومن هنا فبيت المتنبي سيكون هو الأفضل حين يحمل قدراً أكثر من الغرابة من بيت أبي تمام[٥]، وهو ما يُقرره ابن سيده تعليقاً على قول أبي تمام:

فأضحت عطاياهُ نوازعَ شُرَّداً ... تسائل في الآفاق عن كلِّ سائِلِ[٦]

(١) انظر: الموازنة: ١ / ٢٠.

(٢) انظر للتفصيل: تاريخ الأدب الأندلسي: ١ / ١٢٥.

(٣) تيارات النقد الأدبي: ٢٠٥.

(٤) أبو تمام وأبو الطيب: ٢١٧، وانظر للزيادة: تيارات النقد الأدبي: ٤١٣.

(٥) شرح مشكل شعر المتنبي: ١٥٢.

(٦) ديوان أبي تمام: ٣/٧٩، وقال التبريزي: (نوازع من قولهم: ناقة نازع، وكذلك الجمل، أي أنها تحنّ إلى العافين، فتسير إليهم).

مقارنة بقول المتنبي :

فلم يبق خلقٌ لم يردنَ فِناءهُ ... وهنَّ لهُ شربٌ ورود المَشارِبِ[١]

وهذا دالٌ على أنَّ مديح شعر أبي تمام يتحول مأخذاً حين ينحو إلى الوضوح ويتخلى عن هذه الغرابة التي تشدُّه إلى الفنيّة والإبداع.

ومما تجب الإشارة إليه أنَّ البيئة الأندلسية حين يقال بعنايتها بالغرابة كسمة إبداعية؛ فإنَّ ذلك لا يعني اطراد ذلك أيضاً، بل إنَّ الاتجاهات الأخرى التي ترفض الغرابة موجودة في البيئة الأندلسية[٢]، ولعل هذا يتصل بطبيعة الأشياء، وأنَّ التأثر بالبيئة لا يعني التشابه الدقيق في كل شيء، وإذا كانت البيئة الواحدة كالرحم لا تنتج ملامح متفقة تماماً، فإنَّ البيئة الكبرى لا تستطيع توحيد ملامح الفكر، و" ومن هنا يتضح أنه قد يولد في البيئة الواحدة اتجاهان مختلفان[٣]"، وهو ما نجده في سمة الغرابة الأندلسية.

وقد جاءت شروح الأندلسيين لمعاني أبي تمام من خلال حلقات الإقراء والشروح، ولعل من آخرها صدوراً (شرح الأعلم الشنتمري لديوان أبي تمام)، الذي يُمثل أسلوباً جديداً ومفاجئاً في شرح ديوان أبي تمام، حيث خلا من توجيه المآخذ والملاحظات على أبي تمام، وكان من أولوياته العناية بفك مغاليق هذا الديوان، وشرح معانيه[٤]، ولئن كان الشنتمري معدوداً ضمن مناصري أبي تمام، فإنَّ المفارقة التي يحملها تتلخص في أنَّه اختلف حتى عن هؤلاء المناصرين، وذلك لأنه لم يورد المآخذ ولم يتعقب بالرد على مؤاخذات غيره سوى موضع واحد[٥]، ولئن جاء هذا الشرح بأسلوب مباشر وواضح مما يكشف أن هدفه منه هو التعليم، فإنَّ غياب المآخذ والتعقيبات، وتتبع انتقال المعاني وسرقاتها لا ينفصل عن البيئة الأندلسية، التي تصالحت مبكراً مع هذه القضية ومالت إلى الاعتدال فيها[٦]، وكان أبو تمام

---

(١) شرح ديوان أبي الطيب: ٢ / ٤٣٦.

(٢) انظر: تيارات النقد: ٤٦٦ . ٤٦٧.

(٣) تأثير الفكر الديني: ١٤٢.

(٤) انظر: شرح ديوان أبي تمام للشنتمري: ١ / ١٤٢.

(٥) انظر: المرجع السابق: ١ / ٥٠٩.

(٦) تيارات النقد الأدبي: ٤٢٩، بتصرف.

محققاً لشروط النقد التي تكفل له الخروج من دائرة اللوم والدخول إلى دائرة الإبداع، وذلك في معانيه التي قيل بانتساخه لها من سابقيه.

### ۞ القديم والحديث:

يحمل الأندلسيون في قضية القديم والمحدث انفتاحاً ظاهراً، إذ لا يوجبون على الشاعر التزاماً قولياً، ولم "يذهبوا إلى ما ذهب إليه أصحاب هذا المقياس المشارقة من ضرورة تحديد المعاني القولية التي لا يجوز للمتأخر الخروج عنها، بل رعوا التجديد الشعري على أساس من الجودة والإبداع[١] "، وهو دال على السعة النقدية التي يُتيحها النقد المغربي أمام الشاعر، وأنهم يؤمنون بانفتاح مجال المعنى أمامه، ولذا فقد رأيناهم يوقنون بقدرة الشاعر المحدث على استدعاء معاني القدامى والتفوق عليهم، حتى وجدوا أبا تمام في قوله:

أَحلى الرجال من النساء مواقعاً ... من كان أشبهَهُم بهِنَّ خدودا[٢]

كاشفاً لمعاني سابقيه، ومبدعاً في تناولها[٣]، فإن كان لهم فضل السبق والابتكار، فإن لأبي تمام فضل التميز والبراعة والدقة في أداء المعنى.

ومما ظهر أيضاً في مواقف النقد الأندلسي أنه تجلّى فيها تيار يولي القيمة العلمية أهمية كبرى في الشعر، فأكبروا صنيع أبي تمام في شعره، حين قدم في معانيه علماً واسعاً، وحصيلة من أيام العرب، وسارت له أمثال عدة، وهو ما يُشير إليه ابن شرف في أنّ شعر أبي تمام مليء بالعلم[٤]، وأما النقد المشرقي فقد رأينا تياراً كبيراً منه يقف أمام معاني أبي تمام بالمرصاد، ويرفضها بحجة" أن شعر العلماء دون شعر الشعراء[٥] "، فقد كان الاهتمام بالنضوج العلمي، سمة تكاد تكون الأولى والأهم في بيئة النقد الأندلسي[٦]، ولم يكن هذا التفضيل ليتأثر بالموقف من الحديث، بل إنه

---

(١) تيارات النقد الأدبي: ٢١٣.
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٤١٠.
(٣) انظر: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: ٤٠٩، نقلاً عن (شرح ديوان علقمة لعاصم بن أيوب: ٥١).
(٤) انظر: أعلام الكلام: ٤٨.
(٥) الموازنة: ١ / ٢٥.
(٦) انظر: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: ٤١٦.

في إعلائه من العلم والفكر في الشعر، ينطلق من أهمية الشعر الحديث وأنه واجب على المحدثين أن يضمنوا أشعارهم ما يدل على الحركة العلمية وتجدد الأحداث في عصرهم.

وهذا المقياس في عدم تفضيل القديم لقدمه، وإنما البحث عن الجودة في المعنى، لا يطّرد، وإنما يحضر - أحياناً - وذلك على سبيل نقد المآخذ التي سجّلها المشارقة ضد أبي تمام، ففي قول أبي تمام :

من الـهِيف لو أنَّ الخلاخلَ صُيِّرَت لها وشُماً جالت عليها الخلاخِلُ[1]

نجد الآمدي ينتقد خروج الشاعر عن ما اعتاده العرب من وصف النساء، وذلك في الرواية الأخرى بقوله : وشحاً، حيث لا يجوز أن يكون الخلخال الذي يعض بالساق وشاحاً على جسد المرأة، لأنَّ الواجب أن يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر[2]، وهو رأي يخضع لسلطان الواقع ومنهج العرب، ولكنَّنا نجد ابن السِّيد لا يُخطئ أبا تمام في صنيعه، ويستدل على ذلك بمذهب العرب أنفسهم، وأنه جاء عنهم[3]، ممَّا يكشف عن جهد نقدي يقدمه ابن السِّيد، ليقلب من خلاله معادلة الآمدي، وليستخدم المعيار نفسه ليُصحّح ما قاله الشاعر، وهو رأي يكشف أنّ أثر البيئة الأندلسية في مسألة القديم والحديث لم يكن مطرداً وإنما شابته بعض التجاوزات.

❁❁❁❁❁

يبقى أنْ يقال : إنَّ الحركة الأدبية والنقدية في المغرب تُعدّ الأبعد عن البيئة المحلية التي عاش فيها أبو تمام ونما إبداعه فيها، ولكنَّ هذا البعد قد انحصر في هذا المستوى الجغرافي فقط، ولم يكن متحققاً على مستوى الوصول والتلقي والفحص لشعره، إذ تحدثنا المصادر مبكراً عن وصول شعره إلى المتلقي المغربي - كما مرَّ -، ومن هنا ظهر السؤال الدائر حول الفارق بين البيئتين، وعن منهجية التلقي ومن ثم مؤخذاتهم لهذا الشعر؟

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ١١٥، وانظر بيان القول في رواية البيت في ص ١٨٠ من هذا البحث.
(٢) الموازنة: ١ / ١٤٧ ـ ١٤٨، بتصرف.
(٣) شروح سقط الزند: ٤/ ١٤٩٩.

وقد وُلد اهتمام البيئة المغربية بأبي تمام نتيجةً للمتابعة المستمرة التي تتمثلها البيئة المغربية والسعي الجاد منها لاستثمار النجاح المشرقي وتوظيف أبعاده في الأدب والنقد، حتى دخلت كل الاتجاهات الثقافية المشرقية إلى الأندلس(١)، ومن هنا وجدنا الشعراء يسعون إلى تمثّل تجربة المتميزين من شعراء المشرق كأبي تمام(٢)، وذلك من خلال المعارضة والاستفادة من معانية(٣)، وهو نوع من السعي لمقاربة التجربة الإبداعية المشرقية، ولكنَّ المماثلة أو السعي إليها قد أخذ منطقاً آخر، وذلك حين انتقل الصراعُ بين أبي تمام وخصومه إلى هذا الوسط الجديد، فقد "عرفت الأندلس وبلدان المغرب شيئاً من الحركة النقدية حول أبي تمام، وانتهى إليها بعض ذلك الصراع الذي ظهر في المشرق حول الطائيين(٤)"، وكان النقاد في محاورتهم للنص المغربي يعقدون الصلة ويستمدون من مظاهر النقد في المشرق، وحين تعانقوا مع النص التمامي - ممثلاً للإبداع المشرقي - حاوروه بغية تقديم الرؤية الخاصة بهم، وأنْ يتحرروا من أسْر النظرية المشرقية في النقد، وكأنَّ نص أبي تمام وأمثاله مرحلة اختبار يسعى المغربيون إلى اجتيازه.

وقد تمت محاورة المغاربة لأبي تمام من خلال الشروح والإشارات، كما في شرح الأعلم الشنتمري، والتأمل يجعلنا نقول: إن حرصهم على مقاربة معاني أبي تمام كان باعثُه هو المنافسة للمشرقيين، ولكن البيئة المغربية لم تترك أثراً قوياً وواضحاً على مآخذها، لنقول: إنَّ مآخذها امتازت على مآخذ المشرقيين، بل إن المشرقيين أنفسهم لا تكاد تجد صلة عميقة بين مآخذهم وبيئتهم، وإنما هي إشارات عابرة لا تُشكّل ظاهرة، ولعل ذلك عائد إلى احتكام النقاد إلى وسائل لغوية واحدة،

---

(١) انظر: ظاهرة التماثل والتميز: ٢ / ٨٤٧.

(٢) انظر بيان ذلك في: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٣٣، ٦٨.

(٣) انظر: المرجع السابق: ٥٦، ٦٧، الذخيرة: ١ / ٣١٢، ٣٥٤، نفح الطيب: ٤ / ٣٠٥، ٦ / ٢٠١، الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة: ٩٢ . ٩٣، ٢٨٠، وهذا لايطَّرد فابن حزم يشير إلى تمكن أهل الأندلس من العلوم، وأنهم فاقوا غيرهم، وأن لهم قصب السبق في بعض العلوم على المشرق، ولهم من المؤلفات ما لا يماثله، وما لم يوضع في فنه، وأن من شعرائهم ما لو أُنصفوا لاستشهد بشعرهم وذلك في رسالته في فضل الأندلس وذكر رجالها (رسائل ابن حزم الأندلسي: ٢/ ١٧١.١٨٧) وانظر: (نفح الطيب: ٣/ ١٥٦).

(٤) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٥٢.

فمقاييسهم في قراءة معنى أبي تمام ومعاييرهم، كانت إلى حد كبير واحدة، ولم نجد ظهوراً لمعيار نقدي في بيئة معينة وهو ليس موجوداً في الأخرى، وإنما كان قصارى ذلك في قوة هذا التيار في بيئة معينة، وضعفه - لا انعدامه - في بيئة أخرى، وهو ما يمكن أن ننتقل من خلاله إلى نتيجة مهمة، وهي وجود اتحاد كبير في العقل والذوق العربي في هذا الشأن، ولم تكن المؤثرات الخارجية ذات أثر كبير عليهما، فالمؤثر الديني واللغوي والثقافي كان مسيطراً على الجميع، ولذلك قال القاضي الجرجاني: "أنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة[1]"، وهو ما يؤكد على التخفف من المبالغة في تلمس آثار قوية للبيئة في النقد، لأنّ مصادرهم وآلياتهم متحدة.

وآية ما سبق أننا نجد التناول النقدي مع معاني أبي تمام متعدداً من حيث البيئات، ولكنك لا تستطيع إلا أن تصف الناقد بانتمائه إلى بيئة معينة، أما مآخذه فإنها قد تخففت عن هذه الصلة أو أنها لم تلتفت إلى ذلك، ولقد لحظنا الحضورَ النقدي الأصبهاني، والمصري، والعراقي، والشامي، والمغربي، والأندلسي، بوصفها بيئات نقدية اجتهدت في مقاربة النص التمامي وتعقبه بالمآخذ، ولعل حضور أبي تمام في هذه المواقع ولادة، وزيارة، ومادحاً أسباب دفعت النقاد في هذه البيئات الجغرافية لدرسه وبيان المآخذ عليه وفقاً لموجهات ثقافية وفكرية، ولكننا لا نكاد نجد خاصية تمتاز بها هذه البيئة أو تلك دون غيرها، وحتى بيئة أبي تمام القريبة منه لم تكن حاملة لخصائص محددة تجعل النقاد يُعنون بها بوصفها البيئة الأكثر قرباً، ومن ثمَّ الأكثر تأهيلاً لاكتشاف خصائصه، والفحص الدقيق لمكوناته.



(١) الوساطة: ١٦، ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل: " اتجاه آخر لصوفي ينكر إنكاراً تاماً أن يكون للبيئة أثر ما أولي أو ثانوي... فالعبقرية إذن مفهوم غير متأثر ببيئة زمانية أو مكانية " انظر: (الأسس الجمالية في النقد العربي: ٢٣٠ . ٢٣١).


المبحث الثاني
الجزئية والكلية

# المبحث الثاني

## الجزئية والكلية

تراوحت مآخذ النقاد على المعنى في شعر أبي تمام بين معيارين مهمين، وهما : الجزء والكل، ولئن كان واضحاً أنّ أكثر مآخذ النقاد قد مالت إلى جانب الملاحظات الجزئية ؛ فإنَّ ذلك لا يعني تلاشي الرؤية الكلية من آرائهم.

ولقد كان لهذا المعيار جانبان، وهما : الجودة والرداءة، فأمَّا جانب الجودة في معيار الجزئية والكلية، فهو ما يتجلى في أنَّ الاهتمام بمفردات مشروع أبي تمام الشعري وأجزائه دالٌ على أنّ الدرس النقدي قد تتبع أطرافه عامة، ولم يرض بالقول العام المطلق، فـ "التناول الجزئي يرتفع بقيمة النقد، لأنه نقد عملي مركز، يتعامل مع النص في أخص جزئياته ولبناته[1]"، فلم يعد الناقد يكتفي بدرس السمات الكلية والخصائص الأسلوبية التي تطّرد في شعر أبي تمام، وإنما تجاوز ذلك إلى العناية العميقة بالجزء لكونه خطوة نقدية لا يتكامل المشروع النقدي إلا بها.

وقد حضر هذا المنهج الكلي متآخياً مع المنهج التفصيلي في تراثنا النقدي، حتى قال عبدالقاهر : إنك " لا تشفي العلة، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين، حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملاً، إلى العلم به مفصلاً، وحتى لا يُقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه[2]"، أي إنَّ رؤية النص من خارجه بقراءة كلياته ومن داخله بقراءة جزئياته هي التي توصل المتلقي إلى حقيقة المعنى في النص الأدبي.

وأمّا جانب الرداءة التي تعثّر الدرس النقدي بسببها عند توظيفه لمعيار الجزئية والكلية، فهو ما يتصل بالعناية المجردة بالأجزاء، وإهمال الكل، وهو ما يفقد النص جرعة كبيرة من الجمال، حتى يكاد المأخذ النقدي الذي يُقدمه بعض النقاد حول معاني أبي تمام أن يكون مأخذاً يُغفل أنّ هذا الجزء من القصيدة منتمٍ إلى فضاء القصيدة العام، وتتم دراسة معاني أبي تمام في أبياته بشكل مجحف لحقوق الشاعر،

---

(١) تيارات النقد الأدبي: ٥٥٤.

(٢) دلائل الإعجاز: ٢٦٠، وانظر للزيادة: أسرار البلاغة: ١٥٧.

إذ تغيب السياقات العامة للمعنى، ولا يتمُّ التعامل مع المعنى الجزئي بوصفه لبنة تتعاضد مع لبنات أُخر لتكوين هذا البناء العام، فلا نجد من هؤلاء النقاد منْ " ينقد القصيدة من حيث هي قصيدة، . . . وإنما يقفون عند البيت والبيتين : أأجاد الشاعر في هذا التشبيه أم لم يُجِد ؟ أوفق في هذا التعبير أم لم يوفق؟ وما هكذا نفهم نحن النقد الآن، وما هكذا نتصور المثل الأعلى للنقد الأدبي[(١)] "، وهذا المنهج النقدي الخاطئ قد جاء ليكون بمقابل المنهج الذي يحضر - أحياناً - عند أبي تمام، وذلك حين يتكلف في بعض صوره، حتى لتجد فيها انقطاعاً عن بقية أجزاء النص، فتتعدد وسائله البلاغية ولا تتناسب فيما بينها، مما يُفضي بها إلى أنْ "تزيد الحس بالجزئيات، وتُضعف الحس بالكل[(٢)]".

وسوف يتمُّ تناول هذا المعيار من خلال جزئيتين، وهما :

**أ / النقد الجزئي :**

وهو النقد الذي تجلى في مآخذ النقاد التي وجهوها إلى معاني أبي تمام من خلال مفرداته، أو أبياته الشعرية، أو من خلال الموازنة الجزئية بين معانيه ومعاني غيره.

**⬅ المفردة :**

فقد جاء جزء من مآخذ النقاد الموجهة إلى المفردة متصلاً بصلة **المفردة بالمعنى الخاص لسياقها**، وذلك من خلال انتماء المفردة إلى معنى البيت، وأنّ على الشاعر أنْ "يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها[(٣)]"، وعلى ذلك قام النقاد بتوجيه بعض المآخذ إلى معاني أبي تمام الجزئية، ومن ذلك أنهم وقفوا أمام قول أبي تمام :

مُـسـتـسـلـمٌ لله سـائـس أُمَّـةٍ   لِذوي تجهضُمِها له إِستِسلامُ[(٤)]

---

(١) من حديث الشعر والنثر: ١٠٦.

(٢) أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: ٢٣١.

(٣) عيار الشعر: ٢٠٩.

(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٥٣.

وقاموا بمحاكمة العام للبيت من خلال الرفض النقدي لكلمة (تجهضمها)، " ففي هذا البيت كما ترى تبغض وتكلف[١] "، فكان الجرس المعنوي لهذا الكلمة نافراً، ولا يليق بدلالات المعنى العام في البيت، حتى إنَّ الحاتمي يروي أنَّ المتنبي يقول عنها: "لو أنه قذف كبده كان أولى من قوله: تجهضمها[٢] "، فهي مآخذ تنظر إلى أثر المفردة المعنوي، وتحكم على معنى البيت العام من خلال ذلك، وهي إبّان ذلك قد ترفض البيت كاملاً من أجل الخلل في هذه المفردة، بل إنّ أنصار أبي تمام يوافقون على هذا المنهج النقدي، ولذلك فإنَّ دفاعهم يجيء محاولة في نصرة الشاعر وليس المعنى، فهم يشيرون إلى روايات أخرى في البيت[٣]، طمعاً في دفع المثلبة عن أبي تمام، ونادراً ما نجد محاولات في نصرة معنى البيت ذاته[٤].

ومن أمثلة النقد الجزئي للمفردات دراسة صحة **دلالة المفردات على معانيها**، ففي قول أبي تمام:

إنَّ الخليفة قد عزَّت بدولته ... دعائم الدين فليعزز بك الأدبُ[٥]

يتوقف الآمدي أمام جمال البيت، ولكنه يشير إلى أنّ استعمال الشاعر للفظة (عزّت) لم يكن موفقاً، لأنَّ الدعائم تثبت وتتمكن ولا توصف بالعز، "وهذا وإنْ لم يكن خطأ فليس بالجيد؛ لأنه لفظ موضوع في غير موضعه[٦] "، فمأخذ الآمدي متجهٌ إلى عدم اختيار اللفظ المناسب للمعنى، أي إنَّ أبا تمام لم يوفق في التقاط المفردة ذات المعنى الأدق على سلامة الصورة واستقامتها، وقد فحص الآمدي ملاءمة هذا الجزء لمعنى أبي تمام في بيته، وخرج بنتيجة رافضة له، وهو منهج يتكرر صداه عند الآمدي[٧]، ولكنَّ هذا التكرار لا يعطيه صفة الصحة والإتقان، فابن

(١) الموشح: ٢٨٣.
(٢) الرسالة الموضحة: ١٦٥، وانظر موقف البديعي من كراهة الذوق لبعض دلالات الألفاظ (انظر: الصبح المنبي: ٣١٢).
(٣) انظر: الرسالة الموضحة: ١٦٥.
(٤) انظر: ديوان أبي تمام: ٣ / ١٥٣.
(٥) المرجع السابق: ١ / ٢٥٧.
(٦) الموازنة: ٢ / ٣٥٧.
(٧) المرجع السابق: ٢ / ٣٤٦.

المستوفي يلتفت إلى وجه آخر من أوجه الدلالة، ويرى أنَّ كلام الآمدي لا يصح إلا لو كان أبو تمام قال معناه على جهة الحقيقة، " فأما مجازاً فجائز جوازاً حسناً[١] ".

وأحياناً يتجه المأخذ المعنوي إلى دراسة ملاءمة معنى المفردة لغرض البيت، وهو متكرر في مآخذ الدارسين لشعر أبي تمام، ومعلوم أنه " إنما وجب أن يُستعمل في كل طريق الألفاظ المستعملة فيه عرفاً، لأنّ ما كثر استعماله في غرض ما، واختص به، أو صار كالمختص لا يحسن إيراده في غرض مناقض لذلك الغرض[٢] "، وهو ما نجد أمثلته في شعر أبي تمام، ومن ذلك قوله:

ألم يُقنعك فيه الهجْر حتّى ... بَكَلتِ لقلبه هجراً ببينِ ؟[٣]

فقد علق القاضي الجرجاني على هذا البيت بسؤال استنكاري، وهو: "هل رأيت أغث من بكلت في بيت نسيب[٤] "، فالمأخذ الذي يبديه الناقد هنا متجه إلى هذه المفردة خاصة، وأنّ دلالتها لا تليق بهذا الغرض، وقد يجتهد الناقد في اقتراح الغرض الأنسب، وذلك في معرض انتقاده ومؤاخذته لاستخدام لفظة معينة في واحد من الأغراض، كما فعل ذلك المعري[٥].

ومثله قول أبي تمام:

تجرَّعْ أسىً قد أقفر الجرَعُ الفردُ ... ودعْ حِسْيَ عينٍ يحتلبْ ماءها الوجدُ[٦]

فكرهت لفظة (تجرع أسى) في غرض المديح[٧]، لأنَّ على الشاعر أن يحتشد

---

(١) النظام: ٣ / ١٠٨.

(٢) منهاج البلغاء: ٣٦٤.

(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٧، والباء والكاف واللام أصلان: أحدهما الاختلاط وما أشبهه، والآخر إفادة الشيء (معجم مقاييس اللغة مادة ب ك ل).

(٤) الوساطة: ٢١.

(٥) النظام: ٥ / ٢١.

(٦) ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٠، وفيه: الجرع: ما سهل من الأرض، والحسي: الماء القليل في الأرض.

(٧) انظر: الموازنة: ١/ ٤٥٢، سر الفصاحة: ١٨٨، المثل السائر: ٣ / ١٢١-١٢٢، الصبح المنبي: ٣٠٤، وانظر الحديث عن قوله: (ملطومة بالورد) في الموازنة: ١/ ٩٧، والحديث عن قوله: (ولِلكَذَجَات) في ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٧، والحديث عن قوله: (الجد والهزل) في النظام: ٣ / ١٠٩.

للمديح بأعلى ما يمكنه من الألفاظ وأشرفها، لا أن يأمر الممدوح، وأن يذكر الأسى في ذلك، بالإضافة إلى سوء الابتداء فيه[١]، وهو ما سيأتي بيانه لاحقاً.

ومما يقال هنا: إنَّ مآخذ النقاد المعنوية التي اتجهت إلى مفردات أبي تمام قد شكَّلت ظاهرة في مجمل دراساتهم، ولكنّ المشكل هو في انفصالها عن الكل، أمَّا أن تكون محاسبة المفردة عتبة أوْلى لمحاسبة البيت، ثم القطعة، ثم القصيدة كاملة، فهذا هو المنهج الأدق، ولاشكَّ أنَّ حضور هذا المنهج النقدي الذي يُعنى بتتبع المفردات والجزئيات يكشف عن متابعة نقدية فاحصة، ولكنَّ السؤال المهم هنا هو: ما السبب الذي دفع بعضهم إلى هذا المنهج في قراءة الأجزاء وإغفال الكليات؟

يُشير إيليا حاوي - متحدثاً عن أبي تمام - إلى " أنَّ النقاد القدماء كانوا يتعقبونه على الهنات اليسيرة، وعلى الجزء المبتسر والطارئ الخاطف الذي لا يُعوّل عليه[٢] "، وهو المتصل بمعنى المفردة، والذي أعتقده أنهم لم يكونوا يرون أخطاءه تلك هنات يسيرة، ولكنهم يتعاملون معها بوصفها أجزاء رئيسة في بناء المعنى العام للقصيدة، فالواجب هنا أنَّ نفرّق بين الجزئيات واليسيرات؛ فما هو جزئي قد يكون عظيماً بنظرهم أو لأنه عظيم فلم يتركوه، ومن ثم فإنَّ الأولى أن يتم توجيه النقد إلى بعضهم حين أغفل أن يجمع بين الجزء والكل، أو أن " يحط بكلمة واحدة على طريقة الدراسة الخاطئة التي تقدر الرجل بكلمة فترفعه أو تخفضه[٣] "، فتغيب المقاييس العلمية، وتحضر المقاييس الشخصية، ويخضع النقد حينها إلى رؤى جزئية صغيرة لم تلحظ امتداد القصيدة، وشمول معناها.

**← البيت:**

حضرت المآخذ الموجهة إلى البيت بأشكال عدة، وسوف أهتم بالمتصل منها بحركة المعنى عند أبي تمام خاصة، وقد جاءت على محاور، كالآتي:

☆ الاتجاه الذي يدرس **الصلة المعنوية بين شطري البيت**، وعلى هذي هذه الصلة يقيم نقده، فما كان منطقياً في تراسل شطريه قبِله، وما لم يكن كذلك قام

(١) انظر: المثل السائر: ٣ / ١٢١ - ١٢٢.
(٢) أبو تمام فنه ونفسيته: ٦ - ٧.
(٣) عبقرية أبي تمام: ٥٥.

برفضه، ومن ذلك قول أبي تمام:

لا والَّذي هو عالمٌ أنَّ النوى ... صَبِرٌ وأنَّ أبا الحسين كريمُ[١]

فقد وقف النقاد والبلاغيون أمام هذا البيت، واجتهدوا في دراسة صلة المعنى بين شطريه، ووظفوا معيار الفصل والوصل في بيان وجه التناسب بينهما، ورأوا " أنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى، ولا تعلق لأحدهما بالآخر، وليس يقتضي الحديثُ بهذا الحديثَ بذاك[٢] "، ومعلوم أنَّ الشرط البلاغي في الوصل يتناقض مع صنيع أبي تمام هنا، فلا جامع معنوياً بينهما، وذلك مع اتحادهما في صيغة الجملة الخبرية، وقد اطّرد هذا الموقف عند عدد من البلاغيين والنقاد[٣]، وكلهم تواتروا على رفض الصلة المعنوية بين شطري هذا البيت، لأن الواجب هو عدم الوصل.

وقد وردت بعض التخريجات الدلالية لهذا الوصل الذي جاء به أبو تمام، إذ يورد الرافضون عدداً من التأويلات ويصفونها بالتعسف والبرود والضعف، فـ "مَنْ انتصر لأبي تمام يقول: الجامع خيالي لتقارنهما في خيال أبي تمام، أو وهمي، وهو ما بينهما من شبه التضاد، لأن مرارة النوى كالضد لحلاوة الكرم، وقيل غير ذلك[٤]"، وهو نص قابلٌ للقراءة من زوايا عدة، بالإضافة إلى أنَّ وصف التخريجات بهذا الحكم العام نوع من عدم الدقة، سواء صدر من القدامى[٥]، أو من المعاصرين[٦]، لأنه لم يقترن بالتعليل والتحليل، وإنما لجأ إلى أسهل الطرق الرافضة، فهي - عندهم - أقوال متعسفة وباردة، وأجد أنَّ أحكام الرافضين تنمُ على احتكام قائليها إلى ثقافتهم الخاصة فقط، ورفضهم لما يخرج عن أُطرها، وليس احتكاماً لمفهوم الشعر بإطلاق، إذ ليس صحيحاً ولا متفقاً عليه أنَّ "المعتبر:

---

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٠.

(٢) دلائل الإعجاز: ٢٢٥.

(٣) انظر: الطراز: ٣ / ٣١١، التبيان: ١٣٩ - ١٤٠، نهاية الإيجاز: ١٩٨، الإيضاح: ٣/٩٩، المطول: ٤٣٥، مواهب الفتاح: ١ / ٥٢٧، عقود الجمان: ١ / ٢٠٠.

(٤) مواهب الفتاح: ١ / ٥٢٧.

(٥) انظر: المرجع السابق: ١ / ٥٢٧.

(٦) انظر: من بلاغة النظم العربي: ٢ / ١٥٨.

المناسبة الظاهرة القريبة[١]"، ولا شك أن هذا الحكم "محض تحكم في عالم الشاعر، فالعلاقات الوجودية بين الأشياء عند الشاعر العظيم لها ارتباطها الوجداني الخاص الذي لا يخضع بالضرورة لمنطق عقلي عام[٢]"، بالإضافة إلى أنَّه قد تكون المناسبة الدقيقة الخفية أكثر بريقاً في الشعر، وأكثر احتمالاً للدلالات المتعددة، مع أنَّ للشاعر - وخاصة إذا كان من الكبار كأبي تمام - أنْ يُطلق لخياله العنان في التقاط المتماثلات التي لا يلمحها غيره، وفي التقاط المتماثلات الصغيرة بين الأطراف غير المتماثلة، وهنا تكمن البراعة الشعرية.

وقد نهض الصفدي لمعالجة هذا البيت، وأكّد على رفضه، ورأى أنَّ أرباب البلاغة تواتروا على عدّه من العيوب، لعدم التناسب بين الصبر ومرارة النوى، ثم ذكر - في معرض ردّه على مناصري معناه - أنّ البيت أُورد على هذه الشاكلة:

لا والَّذي هو عالمٌ أنَّ النوى ... أجل وأنَّ أبا الحسين كريمُ

ثمَّ قال: "لو قيل: إن الزمان بخيل وأبا الحسين كريم، أو يقول: إن النوى صبر، وإن الوصال شهد، كان مناسباً. وما ذكره أحد فيما علمت إلا وعدّه عيباً، وهذا عدّه من المحاسن ومثّل به وغير لفظه. والعدالة غير هذا، وليته أصلحه لما غيره[٣]"، فالصفدي يؤكد على عيب البيت بحجة عدم التناسب بين معنى الشطرين، ويقترح صيغة تعبيرية تكفل للشطرين أن يُحققا التناسب بينهما، ويذكر أنَّ الذي عدَّه من المحاسن قد حاد عن صيغته الصحيحة، وغيّر لفظه، وكأنه إيماء منه بأنَّه لا حجة مطلقاً لمناصرة المعنى وإنْ أخلُّوا بأمانة الرواية والشاهد.

ومما يُلحظ هنا، أنَّ الرافضين للمعنى بحجة الوصل غير المنطقي بين شطريه التزموا هذا المأخذ وفقاً لقواعدهم البلاغية، ورأوا أن العطف يقتضي التشريك بين معاني الجمل، ولا شراكة بينهما[٤]، ولكنهم إبَّان ذلك أشاروا إلى وجود آراء أخرى لم يُسمّوها جاءت في نصرة معنى البيت[٥]، وهنا يتلخص السؤال حول هذه الآراء

---

(١) من بلاغة النظم العربي: ٢ / ١٥٨.
(٢) بلاغة العطف في القرآن الكريم: ١٢١.
(٣) نصرة الثائر: ٣٥٨.
(٤) نهاية الإيجاز: ١٩٨، بتصرف.
(٥) انظر: مواهب الفتاح: ١ / ٥٢٧.

الأخرى التي جاءت لتدافع عن صنيع أبي تمام، وهي صادرة من أنصاره، والسؤال يتجه إلى سبب إغفالها وسرد تفاصيلها، وهل ذلك عائد إلى عدم قيمتها وأن الرد على بعضها كافٍ لتفنيد البقية؟

إذا كانت حجة الرافضين هي عدم وجود المناسبة بين مرارة النوى وكرم أبي الحسين، فإنَّ هناك من أشار إلى وجود مناسبة ظاهرة بينهما، وهي ما يشير إليه السيوطي - وإن كان رفضها -، وذلك أنّ كلا الأمرين معلومان لله[1]، أي إنَّ علم الله سبحانه وتعالى واقع على مرارة النوى وعلى كرم أبي الحسين على حدٍ سواء، وهي مناسبة محتملة الوقوع، أو هي قابلة للنقاش، على رغم دقة مسلكها، وهي دقةٌ قد تكون ناتجة بسبب فنّي خضع له الشاعر، وهو ما يتصل بالثنائية الضدية التي يقوم منهج أبي تمام عليه.

ومما يدعم هذا الرأي ما نجده عند الجرجاني، إذ يردُّ على منْ يقول بعدم التناسب بين المعنى في شطري أبي تمام، ويرى أنَّ هذا القول " كلام ضعيف، لأنَّ تعلقهما بعامل واحد كاف في العطف، وهو المصحح الجامع فيه[2] "، فالجرجاني يصحح المعنى، ويرى وجود صلة بين المعنى في الشطرين، بحجة أن الجملتين هما معمولتا عامل واحد، فهو هنا يتعقب أقوال الذين يؤاخذون المعنى في بيت أبي تمام بالرد والتعقيب على ردودهم.

ومما يقال من المناسبات شبه الظاهرة أن يكون ذكر أبي تمام لهذين الطرفين عائداً إلى رغبته في توظيف أحدهما لفتح مغاليق الآخر، فأنواع المشقة كلها ومنها: مرارة النوى، لن يكون قادراً على إزالتها إلا كرم أبي الحسين، وهذا الكرم هو الذي يزيل شظف النوى، وهو ما قد نجد التنظير له في إشارة ابن طباطبا إلى أنَّ من أنواع التخلص أن "يُتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان ووصف محنه وخطوبه، فيُستجار منه بالممدوح[3]"، وفي ذلك تخلص لطيف لا يستصحب الصلة المعنوية المباشرة بين الأطراف، وإنما هو إيمان منه بالبعد بينهما، ولكن مسوغه في ذلك هو ألا أحد قادر على كشف أحزان الشاعر بتنوعها واختلافها إلا هذا الممدوح، ولكنَّ هذا

---

(١) انظر: عقود الجمان: ١ / ٢٠٠.
(٢) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: ٥.
(٣) عيار الشعر: ١٨٦.

التخريج - وهو منطقي برأيي - يصفه السبكي بالتمحل[١]، وهو ما يقطع بتفاوت النقاد في ثقافاتهم وأذواقهم.

وإني أعتقد أنَّ من أهم الآراء التي قيلت في مناصرة معنى أبي تمام وقد أغفلها الرافضون، ولم يناقشوها، ما يُعبِّر عنه البلاغيون بـ (حسن الخروج)، أو (براعة التخلص)، وقد قامت جهود بلاغية ونقدية كثيرة لدراسته، وكان مثال ابن المعتز لهذا الفن هو بيت أبي تمام هذا[٢]، ومثله ابن وكيع[٣]، وكذلك صنع ابن الأثير[٤]، وجعل ابن أبي الأصبع أبا تمام من المجيدين لهذه الصنعة ببيته هذا[٥]، بالإضافة إلى الحكم المطلق والقاضي بأن " شعراء المحدثين أحسن مأخذاً في التخلص والاستطراد من القدماء[٦]"، وهي إشارات تكشف عن وجهة أخرى في قراءة معنى هذا البيت، فهؤلاء النقاد حضروا ليثنوا على معنى هذا البيت، وهو ما يومئ إلى اختلاف مناهج النقاد في درس المعنى وقراءته، ولعل قراءة الرافضين تدل على أنهم نظروا إلى صلة معنى الشطرين ببعضهما فقط، وقراءة المادحين تدل على أنهم نظروا إلى صلة البيت بالمعنى الذي سبقه والذي لحقه، فكان عند الأوائل مرفوضاً لعدم الصلة بين معنى الشطرين، وكان عند المفضّلين مقبولاً لأنه جسّد النقلة الطبيعة والبارعة في الخروج من غرض إلى غرض آخر، أي من التغزل وخطاب المحبوبة إلى مديح محمد بن الهيثم[٧]، ومن هنا فقد أصبح البيت كاملاً بالنسبة للقصيدة بمنزلة حرف الواو بالنسبة للشطرين، أي إنه يقوم بوظيفة الربط بين الأغراض في أجزاء القصيدة.

وإذا كانت الروابط هي "علامات على علاقات تكون بين الجمل[٨]"، فإن التفسير النقدي المحتمل لخفاء المعنى واختباء المناسبة بين الشطرين يتجلى في أنَّ

---

(١) انظر: عروس الأفراح - شروح التلخيص .: ٣ / ٢٢.
(٢) انظر: البديع: ٦١.
(٣) انظر: المنصف: ٨٣.
(٤) انظر: المثل السائر: ٣ / ١٤٩.
(٥) انظر: تحرير التحبير: ٤٣٥.
(٦) منهاج البلغاء: ٣١٧.
(٧) انظر: ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٨٩.
(٨) نسيج النص: ٢٥.

بينهما مناسبة عاطفية تكفل لأغراض القصيدة بالارتباط(١)، وهو ما يمكن تسميته بوحدة الشعور العاطفي، بالإضافة إلى أنَّ فكرة (التخلص) قائمة على اختبار قدرة الشاعر على أن يتحدث في قصيدة واحدة عن عدد من الأغراض أو المعاني، وذلك بعد أن يضمها في سلك معنوي واحد، حتى لا يجد المتلقي نفوراً وحدوداً حاسمة بينها تلغي جمالية المعنى في القصيدة، ولذلك فإنّ من التخلص ما يتجلى في " أن يلاحظ في المتخالفين صفة يجتمعان فيها من حيث لا يشعر، فيكون ذلك طريق النقلة من أحدهما إلى الآخر(٢) "، فالتخلص قائم على عمق الوعي الذي يُبديه الشاعر بمعاني أشطره الشعرية، وأن يجد في تفاصيلها شيئاً من التناسب بينها، ولعل نقطة الالتقاء بين المعنى في شطري أبي تمام هي موضع التناقض بين وجهتي نظر النقاد في تأويلها، فمأخذ الرافضين المتلخص في تنافر المعنى بين الشطرين وعدم التناسب بينهما، هو ذاته موضع الثناء من المادحين، لأنَّه عند الرافضين عقد للشراكة بين ما لا تشارك ظاهراً فيه وهذا مستحيل(٣)، ولأنه عند المجيزين والمادحين تجسيد لأقصى حالات الإمكان الإبداعي في ربط معاني مختلفة كالغزل والمديح، فالصعوبة كامنة - ولا شك - في إيجاد مناسبة مهما كان خفاؤها ودقتها بين هذين الغرضين، فكان الشطر الأول أقرب بدلالته إلى معنى القسم الأول من القصيدة وهو المتخصص في غرض الغزل والنسيب، وكان الشطر الثاني من البيت أقرب بدلالته إلى معنى القسم الثاني من القصيدة وهو المتخصص في غرض المديح.

☆ كما يتضح النقد الجزئي في عدم تناسب **الشطرين**، وذلك من خلال بعض المسالك المعنوية، ومن ذلك ما يقوله ابن فورّجة: " في شعر العرب أبيات كثيرة مصاريعها الأواخر ركيكة والمصاريع الأول جزلة . . . فالمصراع الأول جزل في النهاية والمصراع الثاني من كلام المتغزلين، وإنْ لم يكن ركيكا، ومثله لأبي تمام :

قَـدْكَ اتَّـئِـبْ أَرْبَـيـتَ فـي الـغُـلَـوَاء كم تَعْذِلون وأنتمُ سُجَرائي؟!(٤)(٥) "

(١) وحدة القصيدة: ٢٣٣، بتصرف.

(٢) منهاج البلغاء: ٣١٩.

(٣) انظر: نهاية الإيجاز: ١٩٨.

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٠.

(٥) الفتح على أبي الفتح: ٢٧٥، وانظر: النظام: ٣ / ٣٩.

فملاحظة ابن فورجة نابعة من أنَّ بناء المعنى في الشطر الأول قد التزم الجزالة والقوة، وجاء الشطر الثاني لينتمي إلى منطقة المتغزلين، ومعلوم أنه " يجب أن يكون المصراع الثاني مناسباً للمصراع الأول في حسن عبارته وتمامها وشرف معناه بالجملة[١] "، وقد كان جوهر الملاحظة في معنى بيت أبي تمام هنا هو أنه لا خطأ ولا ركاكة في البيت، ولكن التفاوت في النسج والمعنى بين الشطرين هو الذي استدعى هذا الموقف النقدي حياله.

وحين توقف الآمدي أمام قول أبي تمام :

ودانِي الجدا تأتي عطاياه من علٍ ... ومنصِبُهُ وعْرٌ مطالعهُ جُردُ[٢]

نجده يقول: "المعنيان لا يتشاكلان كل التشاكل؛ لأن العطايا ليست من المنصب في شيء، وإنما كان ينبغي أن يقول: وداني الجدا تأتي عطاياه من يد هي مع الثريا، أو من راحة هي فوق النجم، حتى تكون عطاياه دانية مع علو يده، لأن العطايا منها تأتي، وعنها تصدر، فيشبه شيء شيئاً، وتصح المقابلة[٣]".

وحين يتأمل ابن الأثير قول أبي تمام :

مناسِبٌ تُحسب من ضوئِها ... منازلاً للقمر الطالع

كالدلو والحوت وأشراطه ... والبطن والنجم إلى البالعِ[٤]

فإنه يجد في البيت الأول غاية الحسن، ولكنه يرى في البيت الثاني لغواً من القول، "ويالله العجب ممن يقول ذلك كيف يقول هذا على أثره !، ولو كان بينه وبينه أبيات متعددة لما غفر له فكيف وهو يتلوه، وما مثالهما إلا مثال أخوين توأمين، أحدهما في غاية الحسن، والآخر في غاية القبح[٥] "، أي إنّ ابن الأثير يرفض

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٨٤.

(٢) ديوان أبي تمام: ٢/ ٩٠، وفيه أي تجيء عطاياه مجيء الغيث، ولا يرتقي أحد إلى مثل منصبه وشرفه، وجرد: أي لا تثبت عليها قدم.

(٣) الموازنة: ٣ / ٢٣٦.

(٤) ديوان أبي تمام: ٢ /٣٥٣، وفيه بدأ بالدلو، ولم يستقم له أن يجمع أسماء المنازل في بيت، فقال: إلى البالع.

(٥) الاستدراك: ٤٦.

التفاوت الدلالي بين البيتين، ويُلمح من كلامه أن بعض النقاد قد يقبل هذا المعنى لو كان بين البيتين انفصال، ولكنه يرفض ذلك سواء أكان منفصلاً أم متصلاً، وهو الأشد، وهذا نوع من المحافظة على الاتصال والتلاحم المعنوي بين أجزاء القصيدة.

وهنا نجد العناية النقدية الكبرى بإيجاد التناسب المعنوي بين شطري البيت، وتطبيق هذا المعيار على أبيات أبي تمام، ورفض عدد منها نتيجة لتوظيف هذا المعيار، والذي نلحظه أنّ بعض هذه المآخذ يأتي مستعظماً قدر أبي تمام أن يقع في مثل هذا الخطأ، حتى صرّح الآمدي أمام بيت أبي تمام:

نوىً كانقضاض النجم كانت نتيجةً من الهزل يوماً إنَّ هَزْل الهوى جِدُّ[(١)]

بأنه بيتٌ " لا يليق أوله بآخره ... ولولا أنّ في سائر النسخ (إن هزل الهوى) لظننته ما قال إلا (هزل النوى)، لأنهم أبداً ينغمون بالرحيل ولا يعزمون، فيكون كالهزل، ثم يجد الجد فيحققون، ويرتحلون[(٢)] "، فالآمدي لا يجد (هزل الهوى) حاملةً للدلالة المناسبة لمعنى الشطر الأول من البيت، وقد قام بتتبع نسخ ديوان أبي تمام، وذلك لاقتناعه بقدرة أبي تمام الإبداعية، وفي هذا إشارة إلى أنَّ المناسبة القريبة أمام الآمدي - وهو صاحب منهج يفضل الواضح والقريب - هي أن يذكر أبو تمام النوى، ولذا فإنه متيقن من ذلك لولا تواتر النسخ جميعاً على العكس.

★ الاتجاه الذي ينظر في **قسمة المعاني في البيت الواحد**، وهو اتجاه ظهر ضمن المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام، ومنها قوله:

جثَمَتْ طيور الموت في أوكارها فتركنَ طير العقل غير جُثومِ[(٣)]

إذ يتوقف الآمدي أمام معناه، ويرى أن قسمة الشطرين المعنوية لم تكن موفقة، فهو بيت رديء القسمة والمعنى، "لأنه جعل طير الموت في أوكارها جاثمةً: أي ساكنة لا ينفرها شيء، وطير العقل غير جُثوم، يعني أنها نفرت فطارت، يريد طيران عقولهم من شدة الروع، وما كان ينبغي أن يَجعل طير الموت جثوماً في أوكارها، وإنما كان الوجه أن يجعلها جاثمة على رؤوسهم، ووقعاً عليهم، فأما أن تكون

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٨١.
(٢) الموازنة: ٢ / ٤٦.
(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٦٦.

جائمة في أوكارها فإنها في السلم أو في الأمن جائمة في أوكارها أيضاً، وطير العقل ليست بضدٍ لطير الموت[1]"، وهو موقف يتكرر هو[2] وأمثاله[3] عند الآمدي، ويسعى الآمدي من خلالها إلى مساءلة المعنى في أبيات أبي تمام، ويرى أنّها جاءت من خلال تركيب لم يتأكد من صحة قسمة المعنى بين الشطرين، و"إنّ استيفاء القسمة على هذا النظام دليل على صحتها التي تعني أنّ منشئ النص قد التزم بتقديم[4] جزئيات المعنى المستهدف، بما يمنحها قوة الترابط[5]"، وهو ما يكفل الوحدة والتلاؤم بين شطري البيت وأجزائه.

ومعلوم أنّ تقدير التقابل المعنوي بين شطري البيت أياً كان خاضع لبراعة الناقد وآلياته، وهذا ليس دفعاً لإمكانية خطأ أبي تمام، فالخطأ وارد ومتوقع منه ومن غيره، ولكنّ براعة الناقد ووسائله متأثرة بثقافته، لأنَّ التقابل الذي يريده الشاعر قد يكون خفياً، وثقافة الآمدي وأبجدياته البلاغية تسعى إلى الوضوح في صلات المعاني ببعضها، إذ نجد أثر ثقافة الناقد في مآخذه تتجلى هنا أيضاً، فالآمدي حين يقرأ قول أبي تمام:

فأنتَ الذي تستيقظ الحرب باسمهِ    إذا جاض عن حدِّ الأسنَّة جائضُ[6]

فإنه يحكم بأنّ قسمة اللفظ بين الشطرين ليست صحيحة، لأنه يريد من الشاعر أن يقابل حال الممدوح في الشطر الأول بحال غيره، لا أن يستمر في شرح حال الممدوح، ولذا فقد نبا المعنى، "وإنما يأتلف المعنى على التأول، وكان اللفظ يحسن في القسمة لو قال: (وأنت الذي تُستنطق الحرب باسمه، إذا كان اسم غيرك

---

(١) الموازنة: ١ / ٢٤٥.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٣٠٣.
(٣) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٣١، ٣ / ٣١٦.
(٤) هكذا، والصواب بحذف الباء.
(٥) إحكام النص الشعري: ٦١ - ٦٢.
(٦) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٩٩، قال الشنتمري: إذا اشتدت الحرب فهاب الناس أطراف الأسنة، فعدلوا عنها، فأنت حينئذ ثابت تخاطب الحرب مستمدة من بأسك مستعينة بك (شرح ديوان أبي تمام: ١ / ٢٠٣).

يُخرسها ولا يُنطقها)"[١]، فالآمدي يسعى إلى تحقيق التناسب الظاهر بين الأشطر الشعرية، وهو إبان ذلك لا يُلغي احتمال قيام التناسب أو التقابل بين الشطرين على جانب التأول أو الخيال، ولكنه لا يقيمه هنا بدليل أنه ذَكر أنَّ القسمة الصحيحة هي ما صنعه البحتري[٢] في قوله :

إذا خرِس الأبطال في حَمَس الوغى علتْ فوق أصوات الحديد زماجرُه

وأعتقد أنَّ مجرد سلامة المعنى وفهمه بتأويل أو بدونه مسوغ لقبوله وعدم الاعتراض عليه، بالإضافة إلى أن منهج أبي تمام مختلف عن البحتري في صياغة القول، وهذا يفتح أفقاً إبداعياً خِصباً أمام الشاعر وخيالاته، وهو الذي يُحقق خصوصية اللغة الشعرية على غيرها.

★ الاتجاه الذي يتصل بأسلوب الترقي في معاني أبي تمام الشعرية، ومعلوم أنَّ نمو المعنى واتجاهه إلى الأعلى أمرٌ تُمليه طبيعة الأساليب الإبداعية، وذلك لأنَّ " طريق البلاغة : الترقي[٣] "، وحين يُخالف الأديب هذا المنهج فإن الناقد سيقدم مأخذه حوله.

ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام :

خُلُقٌ كالمُدام أو كَرُضابِ المسـ ـك أو كالعبير أو كالمَلابِ[٤]

فقد عيب عليه مخالفة منهج الترقي، وقيل: "الناس يقعون من الدون إلى الأعلى، وهذا من الأعلى إلى الدون، وجعل خلقه كالمدام أوالمسك، ثم قال : أو كالعبير أو كالملاب[٥]"، وهي مؤاخذة معنوية تتجه إلى ملاحظة الخطأ في معنى البيت، وذلك لأنّ الشاعر قد كسر المتعارف عليه، وذلك بتواتر الناس في الثناء على

(١) الموازنة: ٣ / ٣١٦.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٣١٦.
(٣) تحرير التحبير: ١٨٦.
(٤) ديوان أبي تمام: ٤ / ٤٥، وفيه أن الملاب هو من طِيب الأعراب، وزعم قوم أنه الزعفران، وانظر تعقيب ابن أبي الحديد على ابن الأثير في معنى بيت أبي تمام: نجومٌ طوالعٌ جبالٌ فوارعُ غيوثٌ هوامعٌ سيولٌ دوافعُ (الفلك الدائر: ٢٢٧).
(٥) الموشح: ٢٩١.

القليل ثم الانتقال إلى الأعلى، وأما هو فقد ذكر الأعلى أولاً ثم بدأ بالنزول إلى الأقل مرتبة.

ويكرر ابن وكيع الرأي السابق، ويضرب هذا البيت مثالاً لضعف النظام وفساد الأقسام(١)، ثم يورد رأي مناصري معنى هذا البيت وينقضه.

ولعل المناصر الأول للمعنى هنا، هو الصولي، وهو في مناصرته يورد عدة تخريجات؛ وهي: أنّ أبا تمام أراد أنّ خلق ممدوحه " كالمدام، فإن قال قائل: قد أفرطت: قال: فكالعبير أو الملاب، ... ومن ذلك أنه أراد تقديم المسك في النية، وإن أخرّه في اللفظ، لاستواء القافية ... ومنها أن يُحمل ذلك على قوله تعالى: ﴿مِنۢ بَعۡدِ وَصِيَّةٖ يُوصِي بِهَآ أَوۡ دَيۡنٍۗ﴾ [النساء: ١١]، فالدين قبل الوصية(٢) "، فالصولي بانحيازه لمعنى أبي تمام يطرح هذه الخيارات بغية إنقاذ المعنى من هذا المأزق، والذي يُلحظ هنا، أنّ التخريج الأول مستند على رؤية بلاغية، وأما الخيار الثاني فإنه لجوء من الصولي إلى ما لا دليل عليه، وهو النية، وأنّ أبا تمام أراد حقيقةَ ما قاله النقاد وقصد إليه، ولكنَّ ضرورات القافية هي التي ألجأته إلى هذا الصنيع الإبداعي، وأمّا الخيار الثالث فإنه استدلال بالنص القرآني على إمكانية ذلك، ولقد رفض ابن وكيع هذه الآراء جميعاً واصفاً الأول بأنه من كلام المنجمين لا المفسرين، والثاني بأنه سيؤدي إلى التخليط في الشعر، والثالث بعدم الحجيّة، إذ ليس بين الدين والوصية تفاضل، ولولا أنّ الشريعة دلت على تقديم الوصية لما عرفنا أيهما المقدم!(٣).

ولا ريب أنّ هذا النقاش من الرجلين دال على عمق فكري، والذي أظنه متحققاً في معنى أبي تمام هنا، هو أنّ تأخر الملاب ناتج من ضرورات القافية حتماً، ولكنَّ تساؤلي هو: لماذا اتجه النقاد إلى مساءلة أبي تمام عن سبب تقديمه للمسك على بقية أنواع الطيب، ولم يتساءلوا عن تقديمه للمدام أولاً؟ قد يقال: إنها الأنواع المتجانسة فحسب!، ولكني أظن أن وراء هذا التعبير قصداً آخر، وهو أنَّ أبا تمام

---

(١) المنصف: ١٠٠، بتصرف.

(٢) المرجع السابق: ١٠١.

(٣) المرجع السابق: ١٠١، بتصرف.

يريد أن يُشبه أخلاق مرثيّه محمد الحميري أو محمد الجرجاني[١]، بأنها ذات أوجه متعددة، وكلها كريمة رائعة، فهي كالخمر، وكالمسك، وكالعبير، وكالملاب، دون أن يتعلق الشاعر بالتسلسل المعنوي بينها، فأبو تمام يُقدم صوراً متجانسة من حيث المعنى العام، وأنها جاءت في مديح الخلق، ولكنه ليس معنياً بأنْ يُلبي رغبة النقاد في أنْ تجيء معانيه وفق منهج الترقي المعنوي، وكأن أخلاقه كالمدام عند قوم، وكالمسك عند غيرهم، وكالعبير عند آخرين، وكالملاب عند البقية، بالإضافة إلى أنّه ليس كل الشعراء مطالبين أن يجروا على سنن واحد من الترقي، أو الرمي على الترتيب كما يسميه ابن أبي الأصبع[٢]، فلعل في هذا شيئاً من التفسير للمعنى الذي جعل أبا تمام " بدأ بالأنفس ثم انحطّ إلى الأخس[٣] "، وأما القول - دفاعاً عن أبي تمام - بأنه يتخيّل الاعتراض على مبالغته بوصف أخلاقه بأنها كالمدام، " فإن قال قائل : قد أفرطت، قال : فكالعبير أو الملاب[٤]"، فأظن أنّ هذا التخريج الذي يريد منه صاحبه نصرة أبي تمام، هو الذي يضرُّه، لأنَّ الشاعر مطالب أن يملأ قلبه بمعانيه، وألا تكون مهددة بالرفض، وألا يكونِ قابلاً للتنازل عنها.

وقد كانت مجمل الآراء والمآخذ السابقة تُعنى بالبيت الشعري المفرد، وهي رؤية تتلاءم مع المنطق النقدي العربي الذي يجد " أنّ البيت التام هو المحمود، والمصراع التام بنفسه - بحيث لا يقف على المصراع الأخير - أفضل وأتم وأحسن[٥] "، ولكنَّ هذا لم ينف أنّ النقد العربي قد نظر إلى كلية القصيدة واستصحب أثر ذلك في معناها، ولذا فقد كان الآمدي يُصرح في قراءة معاني أبي تمام في بعض أبياته بأنَّ ما قبل البيت وما بعده يدل على معناه[٦]، بل إنَّ أبا تمام نفسه قد وعى هذا الأمر، فلم تكن معاني أبياته لتقف عند حدود القافية، وإنما كانت تمتد وتمتد لتشمل عدداً من الأبيات، وتكون ذات وحدة دلالية، وكأنه يلتزم الجملة الشعرية لا الجملة النحوية أو العروضية، فقد كان " مخلصاً لدفقته الشعرية، لا

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ٤ / ٤٣.
(٢) انظر: تحرير التحبير: ٥٤٢.
(٣) كتاب الصناعتين: ٢٢٤.
(٤) المنصف: ١٠١.
(٥) إعجاز القرآن: ٢٢٥.
(٦) انظر: الموازنة: ١ / ٢٢٧، ١ / ٤٦٧.

يستطيع أن يوقف انطلاقها فيأتي بالمسند إليه، ثم يمر في البيت ويتجاوزه إلى غيره إلى أن تكتمل الصورة التي يرسمها، فيغلق الجملة بالمسند[١] "، وهذا هو ما يدعو إلى ضرورة " إتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه على بعض[٢] "، وهو أفق نقدي مهم يوحي بأنَّ هناك منهجاً آخر في قراءة المعنى من حيث التعامل مع الأبيات المفردة أو القصيدة العامة حتى قال ابن رشيق : " ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده "[٣]، وهو منهج يجتهد في تتبع سياقات القصيدة، وقراءة إيحاءاتها العامة، واكتشاف الأثر الدلالي الذي يسري في جميع تفاصيلها، وهو المنهج الأقوم والأحسن، وذلك أن تكون القراءة الجزئية أو التفصيلية مرحلة أوْلى في تفكيك المعنى العام للنص، لأنَّ " البيت إذا قُطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذلُّ الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأملأُ بالزين، منها إذا أفردتْ عن النظائر، وبدتْ فذةً للناظر[٤] "، أي إنَّ التعامل النقدي الذي يجتهد في التقاط المأخذ المعنوي وغيره من آحاد الأبيات، ويجتزئها عن بقية القصيدة، سوف يكبر الخطأ في عينه، ولن يجد محامل دلالية أو تخريجات معنوية تنتشل المعنى من وهدته، وستكون الصور " ميتة إذا نظر إليها معزولة عن الجسم الكامل الذي وجدت فيه، أما في موضعها من هذا الجسم فقد تكون حية ؛ بل قد تكون باعثة على إحياء غيرها[٥] "، أي إنَّ المنهج الأفضل هو أن يجمع الناقد بين نقد الجزء ونقد الكل.

☆ الاتجاه الذي ينظر في مطلع القصيدة، ومن الابتداءات التي آخذه النقاد عليها، قوله :

---

(١) بديع التراكيب: ١٧٤، وهناك من يرى أنَّ القصيدة عند أبي تمام لها وحدة متلاحمة (أبو تمام حياته وحياة شعره: ٢١٨) (مجلة علامات، ع ٢٠، ص ٢٠٧، محيي الدين صبحي) (تطور الشعر في بلاد الشام: ١٨٢)، ولعل هذه الأشياء تنفي أن يقال إنه يمتطي أسلوب التسقط على ما هب ودب من الانفعالات (أبو تمام فنه ونفسيته: ١١٦).

(٢) عيار الشعر: ١ / ١٢٩.

(٣) العمدة: ١ / ٢٦١.

(٤) أسرار البلاغة: ٢٠٦.

(٥) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٩٨.

كذا فليجلَّ الخطب وليفدح الأمرُ    فليس لعينٍ لم يفض ماؤها عذرُ[١]

وهو البيت الذي أحدث جدلاً مبكراً حول إمكانية البدء بالإشارة إلى غير الموجود، حتى قيل: " يلزم أبا تمام أن يأتي بمحمد بن حميد مقتولاً، ثم يقول: كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر[٢] "، وقال نفر ممن عابه: إنه " إشارة إلى مجهول غير معروف[٣] "، ولاشك أنها رؤية تكشف عن المحاكمة الواقعية المباشرة لهذا البيت، وأنّ هذا النقد قد تخلّى عن جزء كبير من الرؤية الإبداعية في قراءة المعنى، فالابتداء الذي يؤصل له هنا هو ابتداء واضح الأطراف ولا يحتمل أن يُشير إلى غير الموجود، ولعل هذه الرؤى ومكاشفتها للمعنى من جهة قدرته على القيام بحق اللحظة الشعرية، وهي الحديث عن الغائب، هي التي جعلت المناصرين يلجؤون إلى مناصرته عن طريق استدعائه في رؤيا المنام، فـ " عن عمرو بن أبي قطيفة قال: رأيت أبا تمام في النوم، فقلت: لم ابتدأت بقولك: كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر، فقال لي: ترك الناس بيتاً قبل هذا، إنما قلت:

حرام لعين أن يجفّ لها شفر    وأن تطعم التغميض ما أمتع الدهر[٤] "

وهو إقرار منهم بخطأ أبي تمام، واجتهاد في تسويغه بهذا الحلم غير المقبول، وقد كان الآمدي أكثر وضوحاً في توجيهه، فهو لا يراه عيباً، لأن أبا تمام نظر إلى الأعلام تمزق، والرماح تكسّر، فقال ما قال، فما لأحد عليه مطعن[٥]، ولكنه مع ذلك لم ينفصل عن ضرورة واقعية الشعر، وكأنه لا يبيح اتساع الخيال أمام الشاعر، وإنما هو يُجيز ذلك لأبي تمام بناء على أنه رأى ذلك.

وأعتقد أن بيت أبي تمام حين ابتدأ بالإشارة يستحضر (كذا) كلَّ ما تختزنه المعركة بجلالها وشخوصها، وهي وسيلة قصصية واضحة الدلالة على الحدث المأساوي، وقد ابتدأ في القصيدة من العقدة الرئيسة فيه، وهي موت البطل، فلم تعد الأقوال الطويلة ذات قيمة، وإنما الوقوف على العيان كافٍ لإدراك الحقيقة، وهو

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٧٩.
(٢) الموشح: ٢٧٥.
(٣) الموازنة: ٤٥٧.
(٤) الموشح: ٢٧٥.
(٥) الموازنة: ٣ / ٤٥٨، بتصرف، وانظر: الموازنة: ١/ ٤٧٠.

وقوف حقيقي لمن عاش الحدث، ووقوف خيالي لمن جاء بعده، كما هو الشأن في كثير من مخاطبات الشعر العربي، فالقصيدة تحمل بذور " حوار أداره الشاعر في عالم الصمت، ثم ما لبث أن انفجر في قمة تعقيد الموقف بسقوط البطل[١] "، فهو ابتداء يكشف عن لحظة الصراع التي يعيشها الشاعر مع رمزه وبطله حين تحول إلى القتل.

واللافت هنا، أنَّ هناك منْ فهم أنَّ عدم القبول الذي يبديه النقاد لبعض ابتداءات أبي تمام دفعهم إلى الشك في الرواية، أو صحة القصيدة، فالمعري حين يقرأ قول أبي تمام:

أجل أيُّها الربع الَّذي خفَّ آهله ... لقد أدركت فيك النوى ما تُحاولُه[٢]

فيقول: " هذا لا يمكن أن يكون إلا على كلام متقدم[٣] "، نجد من يرى أن هذا استبعاد من المعري لصدق وقوع هذا البيت في بداية القصيدة[٤]، بحجة ابتدائه بـ(أجل)، وأنه لا معنى لها إلا وقد سبقها كلام من غيرك، وأظن أنَّ هذا الناقد قد فاته أن ينظر في بقية نص المعري إذ يقول: " كأنه ادَّعى أن الربع كلَّمه وشكا إليه، فقال له: أجل أيها الربع![٥] "، فالخطاب قائم على الادعاء، وهو وعي من المعري بأنّ البيت واقع موقعه المناسب، وأنه دلّ على حوار طويل التقط الشاعر ما يراه الأنسب لبداية القصيدة.

ويُفسّر ابن الأثير بعض الابتداءات المنكرة لأبي تمام بأثر منهج أبي تمام، ففي قوله:

تجرَّعْ أسىً قد أقفر الجَرَعُ الفردُ ... ودعْ حِسْيَ عينٍ يحتلبْ ماءها الوجدُ[٦]

فيقول: "إنما ألقى أبا تمام في مثل هذا المكروه تتبعُهُ للتجنيس بيت تجرع

(١) شعر أبي تمام: ٤٢.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢١.
(٣) المرجع السابق: ٣ / ٢١.
(٤) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ٣١٠.
(٥) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢١.
(٦) المرجع السابق: ٢ / ٨٠، وفيه أن الجرع هو ما سهل من الأرض.

والجرع، وهذا دأب الرجل، فإنه كثيراً ما يقع في ذلك[١] "، وهو تفسير لخطأ الابتداء بأنه ناتج من التزام أبي تمام المنهج البلاغي، وهو الحرص على الصنعة البديعية.

وقد ترقّى النقد المعنوي للابتداء حتى أصبح متصلاً بما يُتوهم انصراف الذهن إليه، ولا تشفع عيوب النطق الخَلقية - إن وجدت - للشاعر في ذلك، ففي قول أبي تمام:

على مثلها من أربُعٍ وملاعبٍ ... أُذيلت مصونات الدموع السواكبِ[٢]

نجد أنَّ حبسة أبي تمام توقفه عن إكمال الشطر الأول، فيبادر من أراد نكته أو نكاية بأبي تمام[٣]، ويقول: لعنة الله والملائكة والناس أجمعين، " فدهش أبو تمام حتى تبين ذلك عليه، على أنه غير مأخوذ بما قيل، ولا هو مما يدخل عليه عيباً، ولا يلزمه ذنباً على الحقيقة، إلا أن الحوطة والتحفظ من خجلة البادرة أفضل وأهيب، والتفريط أرذل وأخذل[٤] "، فهذا المأخذ يمثّل نوعاً من الاستثمار لحبسة أبي تمام للنيل من صحة معانيه، وذلك بتوظيف حبْسته والفارق الزمني بين نطق الشطرين، والانتظار والترقب الذي ينتظره المتلقي لتمام الجملة، وكان الأولى على الشاعر أخذ الاحتياط في مطالع القصائد للمعاني التي يمكن فهمها وليست مقصودة، ومقاربة ابن رشيق للمعنى هنا غاية ما يقال عن أبي تمام، دون أن يوسم هذا المعنى بالخشونة والجفاف[٥]، فالتركيب جيد، والمعنى متصل.

ففي هذه المآخذ وغيرها[٦]، نجد العناية النقدية بالابتداء وضرورة أن يأتي دالاً

---

(١) المثل السائر: ٣ / ١٢٢، ويقول ابن رشيق: " إنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء؛ إما من غفلة في الطبع وغلظ، أو من استغراق في الصنعة وشغل هاجس بالعمل، يذهب مع حسن القول أين ذهب " (العمدة: ١ / ٢٢٢).

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ١٩٨.

(٣) انظر: خزانة الأدب: ١ / ٣٤٩.

(٤) العمدة: ١ / ٢٢١، وانظر: البديع لابن منقذ: ٢٨٦ - ٢٨٧.

(٥) انظر إشارة د.الربداوي إلى ذلك في الفن والصنعة: ٦٣ - ٦٤، ١٨٧.

(٦) انظر: الموازنة ١ / ٩٧، المثل السائر: ٣ / ١٢٤، الاستدراك: ٥٤ - ٥٥، جوهر الكنز: ٢٢١، ٢٢٢، النظام: ١/ ٢٢٧.

على معنى القصيدة العام، وهي استجابات ذوقية ترجع " إلى أدب النفس لا إلى أدب الدرس[١] "، أي إنّ بيان السليم والخاطئ أمر تقرره الأذواق السليمة وآداب النفس العالية.

✯ وهناك اتجاه يتجلى في العناية بالتخلص بين الأغراض الشعرية، إذ تمتلئ القصيدة العربية بالمعاني المتعددة، والتي تنتمي إلى أغراض مختلفة، فتابع النقاد تفاصيل القصيدة، " وحرصوا حرصاً شديداً على الاهتمام بالشكل، والدقة في الخروج من جزء إلى جزء خروجاً يُشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها[٢] "، وهو ما مارسه النقاد على معاني أبي تمام وأشاروا إلى أخطائه، مع التحفظ على قيمته العامة في هذا المجال، لأنه معدود ضمن المجيدين فيه[٣].

فالآمدي ينصُّ على رداءة خروج أبي تمام[٤] في قوله :

دعْ عنك دعْ ذَا إذا انتقلت إلى المدْ ... حِ وشُبْ سَهْلَه بمُقتَضَبِه[٥]

وكذلك في قوله :

يعجبنَ منّي أن سمحتُ بمهجتي ... وكذاك أعجبُ من سماحة جعفرِ
ملكٌ إذا الحاجات لُذن بحقوهِ ... صافحن كفَّ نواله المتيَسِّرِ[٦]

فيقول الآمدي : "لم عجب من سماحة جعفر؟ وإنما العجب من سماحة البخلاء، فأما الكرماء الذين من عاداتهم البذل فما وجه التعجب من سماحتهم؟[٧]"، ولا يجد الآمدي صلة بين سماحة الشاعر بمهجته وسماحة الممدوح بماله، وأن تُصدر حبيباته التعجب من سماحته فليس لائقاً منه أن يتعجب

(١) المثل السائر: ٣ / ١٢٠.
(٢) بناء القصيدة: ٢٢١.
(٣) انظر: المثل السائر: ٣ / ١٤٧.
(٤) انظر: الموازنة: ٢ / ٢٩٨.
(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٧٠.
(٦) المرجع السابق: ٤ / ٤٥٧، والحقو: الخصر ومشدّ الإزار (معجم مقاييس اللغة مادة ح ق و).
(٧) الموازنة: ٢ / ٣٢٤ - ٣٢٥، وانظر: سر الفصاحة: ٢٦١.

من سماحة الممدوح، لأن في هذا نوعاً من الإقبال على الممدوح بغير ما يحب .

وستكون معاني أبي تمام وقصائده موسومة بالطَفر والانقطاع[١]، حين تخرج عن هذا الشرط، وتتحلل من سمة الإحكام، وهو ما تحقق في نظر ابن رشيق في قصيدة أبي تمام :

ظَلَمْتكَ ظالمة البريء ظلومُ — والظلم من ذي قدرةٍ مذمومُ
زعمت هواك عفا الغداة كما عفت — منها طلولٌ باللوى ورسومُ
لا والَّذي هو عالمٌ أنَّ النوى — صبرٌ وأنَّ أبا الحسين كريمُ
مازلتُ عن سنن الوداد ولا غدت — نفسي على إلفٍ سواك تحومُ[٢]

فإحكام القصيدة قد اعترضه سوء ترتيب المعاني، وذلك حين يجيء " شيء يعترض في وسط النسيب من مدح مَنْ يريد الشاعر مدحه بتلك القصيدة، ثم يعود بعد ذلك إلى ما كان فيه من النسيب، ثم يرجع إلى المدح، كما فعل أبو تمام[٣] "، لأنه قال بعدها :

محمد بن الهيثم بن شُبانَةٍ — مجدٌ إلى جنب السماك مقيمُ[٤]

و"العرب لا تذهب هذا المذهب في الخروج إلى المدح، بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار، وما هم بسبيله : (دع ذا) و (عدّ عن ذا)، ويأخذون فيما يريدون، أو يأتون بأنّ المشددة ابتداءً للكلام الذي يقصدونه[٥] "، فهو بيان للموقف النقدي من طريقة التخلص التي أجراها أبو تمام في قصيدته، وأنّ ارتباك المعاني فيها سوف يعود بالضرر على تماسك النص وتلاؤمه، ويدهش هنا أنّ ابن رشيق يُفضل - كما هي عادة العرب - أن يكون الانتقال بهذه الطريقة (دع ذا)، وهي الطريقة الآلية الحادة التي تفصل بحسم بين المعاني، ويرى فيها منهجاً أفضل مما فعله الشاعر!

---

(١) انظر: العمدة: ١ / ٢٣٩.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٨٩ - ٢٩٠.
(٣) العمدة: ١ / ٢٣٨.
(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٠.
(٥) العمدة: ١ / ٢٣٩.

**الموازنة:**

يعدُّ منهج الموازنة بين الشعراء المنهج الأكثر دقة، وهو ضربٌ من ضروب النقد، يمتاز عن طريقه الجيّد من الرديء، ونستطيع تبيّن أوجه الاتفاق والاختلاف، ومواضع القوة والجمال، أو الرداءة والضعف[١]، و تتلخص الموازنة في "تحقيق المثال الشعري، وتصحيح الخطأ، وتصنيف مكانة الشعراء[٢]".

و أولى نماذج الموازنة الجزئية هي مقارنة معاني أبي تمام بمعاني غيره من الشعراء على **مستوى الجودة والبلاغة**، ففي قوله:

يا أكرم النَّاس آباءً و مفتخراً وألأم النَّاس مبلُوّاً ومختبرا
يُغضي الرجال إذا آباؤه ذكروا له ويُغضي لهم إن فعله ذُكرا[٣]

يشير الخالديان إلى أنَّ " الشعر الأول الَّذي أخذ أبو تمام هذا المعنى منه، أجود من قول أبي تمام، وأحسن تركيباً، وتقسيماً، وأبلغ في المعنى[٤] "، وذلك من خلال قول أحد الأعراب مادحاً معن بن زائدة، وهاجياً روح المهلّب:

لئن كان معن زان شيبان كلّها لقد شان روحٌ كلّ آل المهلَّبِ
رفيع بجدّيه وضيع بنفسه لئيمٌ محيَّاه كريم المركَّبِ

فهنا حكم من الخالديين على أبي تمام بالسرقة، ومقارنة بين معناه - وهو الآخذ - بمعنى سابقه، وكانت نتيجة هذه الموازنة: الحكم ببلاغة المعنى وحسن تقسيمه وتركيبه للأعرابي لا لأبي تمام.

وقد تتم الموازنة على **مستوى تجويد المعنى**، وذلك يتجلى في قول أبي تمام:

إنَّ ابتداء العرف مجدٌ باسقٌ والمجدُ كلُّ المجد في استتمامهِ[٥]

---

(١) انظر: الموازنة بين الشعراء: ١، بتصرف.
(٢) المدخل إلى النقد العربي: ١٨.
(٣) ديوان أبي تمام: ٤ / ٣٦٤، والبيت عند الخالديين فيه (ويغضي إذا ما لؤمُهُ)
(٤) الأشباه والنظائر: ١ / ٩٥، وانظر منه: ٢ / ٣٣، الموازنة: ١ / ٧٠.
(٥) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٦٩.

وقوله :

بدأ الندى وأعاده فيهم وكم ... من مبدئٍ للعرف غير مُعيدِ[١]

وقد قال المتنبي :

فعد بها - لا عدمتها أبداً - ... خير صلات الكريم أعوَدُها

وأصل المعنى قول لبيد :

فَعُد إنّ الكريم له معادٌ ... وظنّي يا ابن أروى أن تعودا

وقد وازن ابن وكيع بين هذه الأبيات، وقال: "في لفظ أبي تمام جزالة، وفي لفظ أبي الطيب عذوبة واختصار يستحق المعنى به[٢]"، فأصبح المتنبي جديراً بامتلاك المعنى للاختصار الذي أقامه في معنى بيته.

ومن النماذج النقدية في موازنة معاني أبي تمام بغيره، ما يتضح دراسة الوفاء بالمعنى، وهو ما يتصل بفكرة السرقات الشعرية، حيث ظهر التتبع النقدي الكبير لمعاني أبي تمام، ونسبة بعضها إلى غيره، ووصفه بالتقصير في المعنى[٣]، ومن ذلك قوله :

حنَّ إلى الموت حتّى ظنَّ جاهله ... بأنّه حنَّ مشتاقاً إلى وطنِ[٤]

وقد نُسب المعنى فيه إلى قول قرواش بن حوط :

دنوتُ له بأبيض مشرفيٍ ... كما يدنو المصافح للعناقِ

وأشار أبو هلال العسكري إلى تقصير أبي تمام في معناه هذا عن سابقه، ونسب الفضل فيه إلى قرواش[٥]، ففي هذا الموضع وغيره نجد مقايسة معنى أبي تمام إلى

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٩١.

(٢) المنصف: ١١٢، وانظر منه: ٣٥، ١٩٩، المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب: ١ / ١٠٢.

(٣) انظر: الموازنة: ١ / ٧١ - ٧٣، كتاب الصناعتين: ٢٣٥، وانظر: الموضح في شرح شعر أبي الطيب: ٤ / ٢٠٤ - ٢٠٥.

(٤) ديوان أبي تمام: ٤ / ١٤٠.

(٥) كتاب الصناعتين: ٢٣٣، بتصرف.

غيره من سابقيه، وتفضيل السابق على اللاحق، حتى وجدنا ابن وكيع يُدرج بعض معاني أبي تمام ضمن أمثلة "رجحان كلام المأخوذ عنه على كلام الآخذ منه[١] "، وهو منهج يسعى إلى درس القدرة الإبداعية لدى الشاعر المتأخر، أستطاع أن يتجاوز المتقدم، فيكون ممتلكاً للمعنى بأحقية الإبداع فيه، أم سينسب المعنى إلى المتقدم بأحقية التقدم والبكارة؟ وأحسب أن هذا الاهتمام لم يؤد إلى إغراق الشاعر - فقط - في الجزئيات وغفلته عن الكليات[٢]، وإنما كان الحرص على تقديم الجديد والمبتكر هو الذي قاد طائفة من النقاد دون وعي إلى الغرق في نقد المعاني الجزئية، والغفلة عن انتظامها داخل المعاني الكلية.

ومن الموازنات التي استخدمت منهج التفسير والشرح المفصَّل، ومن ذلك ما قيل في بيت أبي تمام:

أخو أزماتٍ بذله بذل مُحسنٍ ... إلينا ولكن عُذره عذر مذنبِ[٣]

الذي شابه قول ابن المعذّل:

يُعطيك فوق المنى من فضْل نائله ... وليس يعطيك إلّا وهو مُعتذرُ

وقول المتنبي:

يُعطيك مُبتدئاً فإن أعجلته ... أعطاك مُعتذراً كمن قد أجرما

وهي موازنة بين معاني الأبيات الثلاثة، وقد أعلى ابن وكيع من شأن قول ابن المعذل، ورأى أنَّ امتياز معنى أبي تمام هو في المطابقة المليحة فقط، " وقول ابن المعذّل أجودها لأنه شرط أنّ عطاءه فوق المنى، ولأنه لا يعطي مبتدئاً ولا معاوداً إلا وهو معتذر[٤] "، فالتجاوز المعنوي الذي حققه ابن المعذل وأخفق فيه أبو تمام والمتنبي، هو أنّ ابن المعذل بالغ في قيمة العطاء الممدوح، وجعل الممدوحَ يبتدئ ويُكثر العطاء ويعتذر جراء تقصيره.

---

(١) انظر: المنصف: ٣٥.

(٢) انظر: أبو تمام حياته وحياة شعره: ١٨٥، ٢٣٠، ويشير د.أحمد أمين إلى عناية العرب وميلهم إلى المعاني الجزئية أكثر من المعاني الكلية (النقد الأدبي: ١/ ٢٦٦).

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٥٢.

(٤) المنصف: ١٢٥.

وأعتقد أنَّ ثراء منهج الموازنة النقدية وعمقه، لا يعني خلوّها من السلبيات، إذا إنها منهج نقدي يحمل معنى المساواة، والمعادلة، والمقابلة[١]، " وتدخل الموازنة باب الدراسات الأدبية نقداً، وتاريخاً، للفرق والمقابلة بين عناصر الأدب، وفنونه، وعصوره، ورجاله، قصد الإيضاح أو الترجيح[٢] "، ولذا فإنها معرضة للتأثر بثقافة الناقد وميوله، وذلك لأنها تعتمد معلوماته الشخصية وذائقته، وتتجه إلى الترجيح، وإنما يفاضل بين الشعراء "على سبيل التقريب وترجيح الظنون، ويكون حكم كل إنسان في ذلك بما يلائمه ويميل إليه طبعه[٣] "، وذلك يعني أنَّ المعنيين فرسا رهان، وبينهما تنافس، فيميل الناقد الموازِن بكفة معنى على الآخر، وهو ما يتأثر بمكوناته الثقافية وميوله الأدبية، خاصة عند غياب التعليل والتحليل، ومن ذلك ما نجده في قول أبي تمام:

أطلَّ على كلى الآفاق حتى كأن الأرض في عينيه دار[٤]

حيث رأى الآمدي أنه مأخوذ من قول منصور النمري يمدح الرشيد:

وعينٌ محيطٌ بالبرية طرفها سواءٌ عليه قربها وبعيدها

وقد عقب عليه بقوله: " عجز هذا البيت حسنٌ جداً، وبيت النمري أحبّ إلي؛ لأن معناه أشرح[٥]"، فالآمدي يتكئ على ذائقته، ويُفضّل معنى النمري بحجة أنه أشرح، ومع أنَّ الآمدي قد أغفل ذكر الأسباب والعلل التي دفعته إلى هذا الحكم النقدي، إلا أنني أجد أنَّ معنى أبي تمام وصياغته أسمى بياناً وأكثر إبداعاً، ويبدو لي جمال معنى أبي تمام من خلال صورة المعنى التي قدم من خلالها معناه، ويكفي أنَّ الأرض على رحابتها قد استحالت إلى دار أمام عيني أبي تمام، ولعل الآمدي هنا قد تسرب إليه ميله ضد أبي تمام، وفاته التحقيق في ذلك، ولذا فهو لم يُعلل رأيه ولم يشرح ذائقته.

---

(١) المعجم الوسيط، مادة وزن.
(٢) أصول النقد الأدبي: ٢٨٠، بتصرف.
(٣) منهاج البلغاء: ٣٧٤.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٥٥.
(٥) الموازنة: ١ / ٦٧.

ومما يقال في هذا المعيار الخاص بالموازنة، أنه نما وشبَّ في ظل البحث في سرقات أبي تمام، فأغلب المقايسات والموازنات التي اشتعلت في أروقة النص النقدي حول أبي تمام كانت تتبع حركة المعنى في نصوصه، ولأنَّ غايتهم توضيح المعنى وطريقة الأخذ وتتبع السارق، فإنهم حاكموا الجزئيات وغفلوا عن الصور الكلية والمعاني العامة، وفشت في إهاب النقد هذه الموازنات التي تنظر إلى الصورة الجزئية والمعنى الصغير الموجود في بيت، وتجتهد في فحصه ومقارنته بمعنى آخر موجود في بيت شاعر آخر.

**ب / النقد الكلي:**

**الغرض:**

أعطى النقد العربي الغرضَ الشعري قيمة كبيرة، وقد جرى جدل طويل لحصر الأغراض الشعرية وبيانها[١]، ولعل عبارة حازم تعد من أوفى العبارات النقدية إذ يقول: " أمهات الطرق الشعرية أربع، وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها، وأنّ كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معاً[٢] "، وهي محاولة نقدية جادة لحصر الحقول العامة للأغراض الشعرية.

ولا شك أنَّ الغرض بوابة كبرى تجتمع فيها جزئيات المعنى المتعددة، وتصب في حقل المعنى العام، وقد مارس النقد العربي توجيه المآخذ المعنوية إلى أغراض أبي تمام ومعانيه، وهي المآخذ المتصلة بنجاح أبي تمام في أغراضه ومقاصده الشعرية الكبرى، إذ إنَّ " من أراد الإبانة في مديح، أو غزل، أو صفة شيء، فأتى بإغلاق دلّ ذلك على عجزه عن الإبانة[٣] "، فانتقاد الأغراض الشعرية، إذن، نابع من الأثر الوظيفي للغة وحِرْصُ الناقد على أن تصل رسالة المعنى بكمال إلى المتلقي، وإذا كان يُقصد بالمعنى - في بعض التجليات التراثية ـ: الغرض، فإنه " تبعاً لفهم المعنى على هذا النحو، وضعوا لجودة الكلمة مقياساً، هو أن تُلائم

(١) انظر: نقد الشعر: ٥٨، العمدة: ١ / ١٢٠.
(٢) منهاج البلغاء: ٣٤١.
(٣) كتاب الصناعتين: ٢٩.

(المعنى) التي تكفلت هي وجاراتها بإبرازه، والإعراب عنه[١] "، وعلى ذلك قامت مآخذهم لكيفية خدمة اللفظة للغرض.

وأغراض أبي تمام التي تحدث عنها النقاد متعددة، كالمديح والغزل والاعتذار .

فأما المديح، فإنّ اشتهار أبي تمام بالمديح[٢]، لم يمنع أن توجه إليه المآخذ حول براعته في طرق المديح، فالآمدي يستشهد بأبياته في باب تعجيل العطاء، ومنها :

ما يلحظ العافي جَدَاك مُؤَمِّلاً    سوى لحظةٍ حتّى يؤوب مُؤَمَّلا[٣]

ويرى أن أبا تمام لم يُجرِّد " القول في هذا الباب، ولا أتى فيه بشيء يُعتد به[٤] "، فنقد الآمدي هنا عام لما قاله أبو تمام في تعجيل العطاء، وأن معانيه في هذا الغرض من المعاني التي لا قيمة لها، ولا يعتد بها.

وفكرة هذا المآخذ هي ضرورة أن يحدث تلاؤم بين معنى المفردة وغرض المديح، ولعل الرؤية النقدية واضحة في ذلك، وقد جاءت وصية أبي تمام للبحتري تقضي بأنَّك إذا " أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأبن معالمه، وشرف مقامه، وتقاص المعاني، واحذر المجهول منها[٥] "، فالمعاني المتجهة إلى الأمراء والولاة، ومنها المديح، واجبٌ على الشاعر أن يأخذ حيطته في تفاصيلها، وأن يحفظها حتى من المجهول والمُلبِس، فضلاً عن السيء والرديء، ولذا فإن النقد آخذ أبا تمام على قوله :

علوا بجُنُوبِ موجداتٍ كأنَّها    جُنوبُ فُيولٍ ما لهنَّ مضاجعُ[٦]

(١) مجلة لغة الضاد، منشورات المجمع العلمي - بغداد، ج ٦، ١٤٢٣هـ، دلالة الألفاظ في النقد اللغوي القديم، ص ٣٥ - ٣٦.

(٢) انظر: جوهر الكنز: ٣٥٨.

(٣) ديوان أبي تمام: ٣ / ٩٩.

(٤) الموازنة: ٣ / ١٦٠.

(٥) العمدة: ٢ / ١١٤.

(٦) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٩٠، وفيه: يدأبون في طلب المكارم فلا ينامون، والفيل لا يضع جنبه إلى الأرض، وموجدات من الناقة الأجد وهي الموثقة الخلق.

فانتقدوا التشبيه بالفيلة، مع أنه " أراد أنهم لا يُغلبون ولا يصرعون كما أنّ الفيلة لا تضطجع، وهذا بعيد جداً[١] "، وذلك لأنّ هذه المقارنة لا بد أن تترك ثقلاً في ذاكرة المتلقي، وذلك للاحتمالات المتعددة والمتناقضة التي يتمتع بها تشبيه المرء بالفيل، فيتسرب إليه الظن بأن الممدوح لا يمتلك الفخر والجمال.

وأمّا الغزل، وهو الفن الأكثر قرباً إلى نفس الشاعر، لأنه غالباً ما يشفّ عن صدق صاحبه، فقد علتْ مآخذ النقاد على ممارسة أبي تمام له، فقال ابن رشيق : " لم يكن لأبي تمام حلاوة توجب له حسن التغزل، وإنما يقع له من ذلك التافه اليسير في خلال القصائد[٢] "، ومثله الشريف المرتضى[٣]، وابن شرف[٤]، وهو رأي صريح وقاطع في دلالته على أنَّ غزل أبي تمام ليس حسناً، وسبب ذلك هو الضعف في ملكاته وآلياته الإبداعية في هذا الغرض، وهذا لا يمنع من وجود أشياء جميلة له في هذا الغرض، ولكنها تأتي في سياق قصائده العامة، ومع ذلك فهي يسيرة.

ومما يجب أن يقال : إن البحث إنما يجب أن يتجه إلى تحليل هذا القول، إذ إنَّ غرض الغزل هو بوابة الشعراء أو أغلبهم، وإذا أتقن الشاعر غرضاً غيره، وتميز فيه، فإنّ إتقانه للغزل سيكون من الأوْلى والأقرب، ولكنَّ قطعية رأي ابن رشيق لافتة في أنّ أبا تمام ليس حسن التغزل، ولا شك أنّه رأي نقدي مثير، أنكره ابن الأثير ورأى غرابة منْ يرى أنه ليس لأبي تمام غزل رقيق وحلو وعذب، بل إنَّ أبياته (أنت في حل فزدني سقما[٥] من أرق الغزل وأحلاه وأدقه وأدمثه[٦]، وهو ما كرره البديعي في صُبْحه[٧]، بل إنَّ ابن الأثير يرى أن أبا تمام في غزله قد " أتى بمعان كل بيت منها يعدل قصيدة أبي نواس[٨] ".

---

(١) الموشح: ٢٧٨.

(٢) العمدة: ٢ / ١١٩.

(٣) انظر: طيف الخيال: ٤.

(٤) انظر: أعلام الكلام: ٤٨، الصبح المنبي: ١٨٠.

(٥) ديوان أبي تمام: ٤ / ٢٧٥.

(٦) الاستدراك: ٣١، بتصرف.

(٧) انظر: الصبح المنبي: ٤١٢ - ٤١٣.

(٨) الاستدراك: ٣٨.

وقد تسرَّب القول بهذا المأخذ إلى دراسات بعض المعاصرين، فوافقوا رأي ابن رشيق، وتواتروا على الإشارة إلى ضعف غزل أبي تمام، وأنه مصنوع ومتكلف وبارد العاطفة[١]، وامتدوا إلى دراسة أسباب فتور غزله، فنسبوها إلى رغبته في عدم إظهار نوازعه للناس، أو خشيته من الاتهام بالزندقة والفسق[٢]، وهي آراء نقدية لم تقرأ مشروع أبي تمام بشمولية عامة، لأنّ الرأي الذي ينسب الضعف إلى معاني غزل أبي تمام، لم يفرّق جيداً بين الضعف والقلة، فنصوص أبي تمام الغزلية في مجملها جميلة ورقيقة وعذبة، ولكنها ليست بكثرة الجميل من المديح مثلاً[٣]، وقد لمح ابن الأثير شيئاً من ذلك، حين أشار إلى أنَّ أبا تمام والمتنبي " إذا سلكا طريق التغزل تركا الشعراء وراءهما، ولكنهما لم يكن ذلك من أربهما، وسلوكهما طريق المجد في شعرهما أكثر[٤] "، وهو رأي يؤكد على براعة أبي تمام وسموه في غرض الغزل، وأنه إنْ سلك هذا الطريق لن يقف بوجهه أحد من الشعراء، ولكنّه كان في حياته مشغولاً بهم أكبر من التغزل بالمرأة، ولعل في تقلباته الاجتماعية والثقافية والسياسية والجغرافية ما يشي بالهم الذي يشغله، وأنه سلك طريق المجد كما يرى ابن الأثير.

وممكن أن يتم التفريق بين مواضع الغزل في شعره، وذلك أنه يتغزل في بدايات قصائده، ويتغزل في مقطوعات صغيره، وإذ نَصِفُ القسم الأول بأنه جاف المعاني، فإنه في القسم الثاني يصور عاطفته أصدق تصوير وأملحه[٥]، وهو تفريق منهجي جيد، وإنْ كنت لا أوافق على أنّ كل غزله في مقدمات قصائده كان جاف المعاني، فقد كان " له من الغزل في مبادي القصائد شيء كثير . . . ولو أتيت بما له من الأغزال لأطلت[٦] "، وإنما جاء جزء من غزله في مقدمات قصائده جافاً ولا تجري فيه مياه السلاسة والرونق، وجزء آخر كان رائقاً ورائعاً، وكان السبب فيما يظهر

---

(١) انظر: أبو تمام حياته وحياة شعره: ١١٢.

(٢) أبو تمام بين أشعاره وحماسته: ٣٣٧ - ٣٣٨.

(٣) انظر للمؤلف كتاب سراج القصائد - الأمثال السائرة وأبيات القصيد من شعر أبي تمام، دار الرشد، ط١، ١٤٢٨هـ.

(٤) الاستدراك لابن الأثير: ٣٧، وانظر حديث ابن قتيبة عن تميز الشعراء في غرض دون آخر (الشعر والشعراء: ١ / ٩٤).

(٥) أدباء العرب: ١٠٣، بتصرف.

(٦) الاستدراك: ٣٢ - ٣٤.

جفافه، هو أنها مقدمات جاءت بُغية التمهيد للغرض الذي يطرقه أبو تمام في قصائده، وكانت تحمل في تضاعيفها رموزاً وإشارات لغرضه الأكبر من قصيدته.

وقد حضر شيء من المآخذ الموجهة إلى الغرض في دراسة المقامات وملاءمة الخطاب من هذا البحث[1]، وحضر النقد الذي ينظر إلى الغرض ومدى ملاءمة بعض المعاني المخصصة له، ومن ذلك غرض الاعتذار، إذ نوقش قول أبي تمام:

خُذها مُثقَّفة القوافي ربُّها ... لسوابغ النعماء غير كنودِ
حذّاء تملأُ كلَّ أذنٍ حكمةً ... وبلاغةً وتدرُّ كلَّ وريدِ
كالطعنة النجلاء من يد ثائرٍ ... بأخيهِ أو كالضربة الأخدودِ[2]

ورأى الآمدي أنَّ " الاعتذارات لا تختم بتقريظ الشعر، وأن يقول: (خذها)، وخاصة في الطويل المستقصى المعاني، لأنه في ذلك يقرّظ اعتذاره لإعجابه به، وهذا قبيح ومجانب للعادات، والأحسن أن يختم الاعتذار بمثل ما ختم به اعتذاره إلى موسى بن إبراهيم، وهو قوله:

فإن يكُ جرمٌ عنَّ أو تك هفوةٌ ... على خطإٍ منّي فعذري على عمدِ[3][4] "

ولعله من الواضح أنَّ الآمدي يسعى إلى أنْ يجيء الغرض محققاً لأهدافه المقامية، فأوجب على المعنى أن يحتفظ بطاقته الدلالية خشية أن يخترقها ما يُخرجها عن سبيلها الدلالي، فمأخذه، إذن، موجّه إلى الغرض العام، وهو الاعتذار، وأنّ تقريظ الشعر لايناسبه، ولكنّي أظن أنّ أبا تمام بمديحه وتقريظه لشعره إنما يريد المبالغة في تقريظ منْ يعتذر إليه ومديحه، فإذا كانت هذه هي حال قصائده من الجودة والنشوة والفخار، ومع ذلك يعتذر إلى هذا الممدوح، فلا شك أنه ممدوح صاحب شأن عظيم.

وهذه القصيدة التي استشهد بها الآمدي جاءت في سبيل الاعتذار من الرجل

---

(١) انظر ص ١٢٨ من هذه الدراسة.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٩٧ - ٣٩٨، وفيه أن الحذاء: خفيفة السير، وإدرار الوريد: كناية عن الذبح، والضربة الأخدود: الشق في الأرض.

(٣) البيت من المرجع السابق: ٢ / ١١٧.

(٤) الموازنة: ٣ / ٦٨٢.

الذي طال إحسانه أبا تمام كثيراً، وهو القاضي ابن أبي دؤاد؛ بل إنه هو المشهور بدفاعه عن أبي تمام حين أُريد قتله، حتى اضطرّ إلى الكذب في سبيل الدفاع عنه[١]، ويُلمح في تضاعيف القصيدة رغبة أبي تمام بعفو ابن أبي دؤاد عنه، وأن يكشف له عن قالة أهل السوء الذين أفسدوا علاقتهما، ووسيلتُه في ذلك هي معاني قصيدته فقط، ولذلك وصف قصيدته بأنها نوع من الثأر، ومن الطعان والضرب، فكانت هذه القصيدة - كما يقول المعري ـ: مما " اجتهد قائلها في تجويدها، لأنه حنق على الذين وشوا به[٢]"، ومن هذا التجويد أن يُصرّح الشاعر بقيمة قصيدته، وهو نوع من التقرب إلى الممدوح، على أنه " قلَّ أن يُرى شاعر نظم قصيدة مطولة إلا وختمها بالثناء على محاسنها، وأبو الطيب حامل هذه الراية، وأبو تمام قبله[٣]".

كانت هذه وغيرها[٤] هي نماذج من المآخذ على أغراض أبي تمام، وإذ لاحظنا أنّ المآخذ ليست واسعة ولا مطّردة على جميع أغراضه، فهو واحد من الشعراء الذين أتقنوا القول في أغراض الشعر جميعاً، وجاءت كل قصائده إلا نادراً من ذوات الأغراض المركبة، وهي التي تشمل غرضين أو أكثر من أغراض الشعر، ولا تستقلُّ بواحد فقط، وإذا كان الشعراء يتفاوتون في إتقان الأغراض الشعرية، فكل شاعر يُتقن القول في غرض دون الآخر، فإنّ " منهم منْ يتوفر قسطه من جميع ذلك كأبي تمام[٥] "، وهي شهادة مهمة من حازم القرطاجني بسمو فن أبي تمام في جميع أغراضه، فلم يعد هناك مغمز في عموم أغراضه عند حازم، وهو ما لا ينفي أن توجد أبيات ضعاف قليلة في هذه الأغراض.

### ← الترابط والتلاؤم بين أجزاء القول:

يمتاز النص الشعري المحكم بإفراغه وفق قالب دلالي متماسك، و ستكون سمة

---

(١) نثر الدر: ٥/ ١٧٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٩٨.

(٣) تمام المتون: ٣٨٥.

(٤) يبدي بعض المتأخرين آراءهم في بعض الأغراض الشعرية لأبي تمام، فعمر فروخ يرى أنه ليس لأبي تمام جيد ولاجديد في الزهد (أبو تمام شاعر الخليفة: ٩٨)، ويرى محمد أبو علي أنّ هجاءه ضعيف (أبو تمام بين أشعاره وحماسته: ٣١٠).

(٥) منهاج البلغاء: ٢١٩، وانظر منه: ٣٧٤.

المعاني الأولى حينها هي : القِران[١]، و لايتم التعامل مع معاني القصيدة إلا بصفة التعانق والتآزر بينها، " بلا انفصال للمعنى الثاني عمَّا قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه[٢] "، حتى تكون القصيدة كالكلمة الواحدة[٣]، ولقد جاءت النظرة التراثية لتؤكد صراحة على أهمية التراسل العضوي بين أجزاء القصيدة، فـ " أجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان[٤] "، والقصائد إنما تتفاوت وفقاً لاختلافها " في انتظام المحاسن، والتئام الخِلقة، وتناصُفِ الأجزاء، وتقابل الأقسام[٥] "، وهي رؤى نقدية تُعلي من جانب اللحمة المعنوية بين أجزاء القصيدة، حتى تكون المعاني نتائج لما سبقها وأسباباً لما بعدها.

ولقد حضر هذا المعيار في قراءة معاني أبي تمام، ومن ذلك :

☆ النقد الذي ينظر في مطلع القصيدة، وفاتحتها الأولى، وهو الابتداء، وأنْ يجيء هذا الابتداء خادماً للمعنى المقصود، وذلك لأنَّ " الشعر قفلٌ أوله مفتاحه[٦] "، ويرى القرطاجني أن الاستهلالات والمطالع أهم ما في صناعة الشعر لأنها الطليعة و " المتنـزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة[٧] "، ولذا تأكدت العناية بقيمة الابتداء وأثره في المعنى.

وفي شأن أبي تمام فإنه كان " فخم الابتداء، له روعة، وعليه أبّهة[٨] "، وهذا حكم يسِم منهجه الشعري العام، ولكن ذلك لم يمنع أن يؤاخذ على مطالع متعددة في شعره، فمطالع عدة من مطالعه تُعَد من الابتداءات القبيحة التي رفضها النقاد

---

(١) انظر: البيان والتبيين: ١ / ٦٨، ٢٠٥، ٢٠٦، الشعر والشعراء: ١ / ٩١.
(٢) عيار الشعر: ٩.
(٣) انظر: المرجع السابق: ٢١٣.
(٤) البيان والتبيين: ١ / ٦٧.
(٥) الوساطة: ٤١٢.
(٦) العمدة: ١ / ٢١٧.
(٧) منهاج البلغاء: ٣٠٩.
(٨) العمدة: ١ / ٢٣٣.

وبالغوا في مؤاخذته واستهجانها[١]، حتى ظهرت أحكام عامة تسم ما قاله في واحد من أغراضه بأنه لاقيمة له على مستوى المطالع، فـ " ليس لأبي تمام ابتداء صالح في لوم الأصحاب[٢] ".

★النقد الذي يعالج التفاوت في بناء المعنى عند أبي تمام، سواء أكان على مستوى البيت أم على مستوى القصيدة، فهناك إيمان بأنَّ أبا تمام " يعلو علواً حسناً، وينحط انحطاطاً قبيحاً[٣] "، ومن هنا انطلق النقاد في تلمس مظاهر الجودة والإخفاق، وكانت من مظاهر عنايتهم ما يتجلى في الإشارة إلى التفاوت المعنوي في شعره.

يتوقف الآمدي تجاه بعض المعاني في شعر أبي تمام، ويعالج مسألة التناقض، وتفاوت المعنى قوة واتجاهاً، ويرى أنَّ ذلك مسوغ لإفساد جمال الصورة الكلية، وذلك لأنَّ هذه المعاني جاءت " في أبيات متصل بعضها ببعض[٤] "، ولذا قام الرفض من هذه الناحية، فالآمدي يرفض هذا التفاوت المعنوي الذي تشمله قصيدة واحدة، ويكرر ذلك في موضع آخر[٥]، وهو تضافر منه على أهمية وجود التماسك المعنوي في القصيدة، خاصة حين لا يتم الفصل بين المعاني بأبيات أخرى.

ولقد أشار القاضي الجرجاني إلى نوع آخر من التفاوت المعنوي في شعر أبي تمام، وذلك عندما يختلط في قصيدته عدد من المؤثرات الثقافية، فيميل إلى طريقة أداء الأعراب لمعانيهم، ثم يعدل إلى طريقة الحضريين في ذلك، ولا ريب في صلة ذلك بمعانيه، " وربما افتتح الكلمة وهو يجري مع طبْعه، فينظم أحسن عِقْد، ويختال في مثل الروضة الأنيقة، حتى تعارضه تلك العادةُ السيئة فيتسنّم أوْعرَ طريق، ويتعسّف أخشن مرْكب، فيطمس تلك المحاسن، ويمحو طُلاوة ما قد قدّم ؛ كما فعل أبو تمام في كثير من شعره[٦] "، فالموقف هنا واضح أنه رافض للتفاوت في بناء

---

(١) انظر - مثلاً -: الموازنة: ١ / ٤٧٠، الموشح: ٢٧٥، كتاب الصناعتين: ٤٣٤ - ٤٣٥.

(٢) الموازنة: ١ / ٤٦٧.

(٣) المرجع السابق: ١ / ١١، وانظر: الموازنة: ٢ / ١١٨، الوساطة: ٢٢، الأغاني: ١٦ / ٣٨٣، الإمتاع والمؤانسة: ٣ / ١٨٦.

(٤) الموازنة: ٢ / ٢٥٠، و انظر: سر الفصاحة: ٢٣٥.

(٥) انظر: الموازنة: ٢ / ٢٤٥.

(٦) الوساطة: ٢٢.

القصيدة، وأن المعاني متأثرة بهذا الاتجاه.

وإذا كان التناقض أو التفاوت المعنوي يفسّر عند بعضهم بأنه تعلق من النقد العربي بوحدة البيت واستقلاله عن أجزاء القصيدة، فإن الجاحظ يقول: " إن العرب تمدح الشيء وتذمه، لكنهم لا يمدحون الشيء من الوجه الذي يذمونه به[١] "، وهي رأي يحفظ للنص وحدته المعنوية، ويتحفظ أمام التفاوت في القصيدة الواحدة.

ولعله من الواضح أننا أمام اهتمام نقدي بترابط المعنى في أجزاء القول، ولكن ذلك لا يعني التطبيق الدقيق للوحدة المعنوية التي نتطلع إليها، لأن هؤلاء النقاد في متابعتهم للمعنى في نص أبي تمام " كانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفني جملة[٢] "، فهناك معاقد معنوية يسعون إلى إيجادها بين أجزاء القصيدة وإن كانت الأجزاء تضرب في أغراض متفاوتة ومتباينة، وهو ما يدعونا إلى محاولة التخفف من المطالبة بالوحدة بمفهومها النقدي الحديث، أو الوحدة بالمفهوم المنطقي، ومحاولة البحث عن الوحدة بالمفهوم الشعري المتقدم زمنياً، عندها سنسجّل لأبي تمام قدراً من العناية بها، لأن معنى القصيدة عنده يحقق "وحدتها عن غير طريق الوحدة المنطقية، لأنها - كما تبدو لنا - قصيدة شعرية تعبيرية أخرجها الانفعال وولدها الخيال، وعن طريق الوحدة الحسية لأنّ عقلية صاحبها لم تُعد عقلية بسيطة، وإنما أصبحت - لما اكتسبته من ثقافة وحضارة - ناضجة بصيرة[٣]".

**◄ الأحكام العامة:**

جاءت طائفة من المآخذ التي ناقشت معاني أبي تمام متسمة بسمة العمومية في كثير من نماذجها، وقد تمثلت من خلال عدد من المسالك، ومنها:

مسلك يؤاخذ معانيه في صنعته الشعرية بشكل عام، فأبو تمام و أضرابه " لم يقرظوا بيتاً قط، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد[٤] "، فهنا اتجاه إلى غض قامة أبي

(١) سر الفصاحة: ٢٣١.

(٢) النقد الأدبي الحديث ٢١٠.

(٣) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ٢٣٦.

(٤) الوساطة: ٤٩.

تمام الشعرية على الأصعدة عامة، ومنها المعنى، وهو عند بعضهم " لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئاً، أو محيلاً، أو عن الغرض عادلاً، أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس، أو مبهما له بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم، ولا يوجد له مخرج[١] "، وهي أحكام تنظر إلى عامة شعره.

ومسلك يؤاخذ معانيه في غرض واحد، كأن يقال: إنه لا جيد له في غرض الغزل، أو في أي غرض آخر.

ومسلك يؤاخذ القصيدة أو القطعة الشعرية كاملة، فأبياته في واحدة من قصائده ليست حلوة المعنى ورديئة[٢]، وقد اجتهد في أخرى ألا يفوته بيت إلا وقد تكلف فيه وملأه من الصنعة[٣]، "وليس في شعر أبي تمام قصيدة أردأ من هذه، و أغمض من معانيها، وأقبح من مقاصد فيه[٤]"، فهي أحكام تتعلق بقصائد معينة.

ومسلك يؤاخذ معانيه في منهج شعري، كالحديث عن الغموض والتعقيد، فديوان أبي تمام " مشحون بهذين القسمين، ومن أنصف حجزه حضور البينة عن المنازعة[٥] "، فالحكم العام متجه إلى هذا المنهج أو الغاية المضمونية في شعره.

وقد يأخذ النقد الكلي مسلكاً آخر يتمثل في الموازنة الكلية بين منهج أبي تمام العام في شعره ومنهج غيره من الشعراء كالبحتري، وذلك حين يقول الآمدي: " فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق؛ فالبحتري أشعر عندك ضرورةً، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة[٦] ".

ومسلك يؤاخذ أبا تمام في وسيلة إبداعية، كأن يُحكم على تجنيسه أوتكلفه،

---

(١) الموازنة: ١ / ٥٢، ٣ / ٢١.
(٢) انظر: المرجع السابق: ٣ / ٤٢، ٣ / ٩٥.
(٣) إعجاز القرآن: ١٠٨، بتصرف.
(٤) النظام: ١ / ٣٠٣، ولعل الصواب المقاصد.
(٥) الوساطة: ٤١٩.
(٦) الموازنة: ١ / ٥.

ومن ذلك ما قاله ابن رشيق عنه، بأنه "يأتي بالوحشي الخشن كثيراً، ويتكلف[١] "، وهو حكم ينظر إلى منهجه في نظم القول وأدائه.

ولعل من المسالك اللطيفة التي لجأت إلى الأحكام العامة، ما يتضح في الثناء على صناعته في القصائد الطويلة[٢]، والتخفف من مديح مقطعاته، أو القول بأنه لا يُعتد بمقطعاته[٣]، وهو مسلك ينظر إلى أي الطرق يبدع فيها أبو تمام، وهو حكم يشمل المعنى والألفاظ.

والاحتفاء بالأحكام العامة يتصل بكونها عتبة تنقلنا إلى التفصيل، لأنه " بإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء، وسامع وسامع، وهكذا. فأما الجمل فتستوي فيها الأقدام[٤] "، وذلك لأنَّ إصدار الحكم العام الناتج من العجلة أو الذوق العابر غير المعلل متيسرٌ للجميع، ولكنه ليس معترفاً به خاصة إذا صدر من المتخصصين.

ولا شك أن هذه الأحكام العامة لا تدل على فساد الآلة النقدية بإطلاق، ولا يمكن أن يقال: إنها دالة على بساطة الذوق العربي وعدم عنايته بالجزئيات، لأنها جاءت لتكشف نمطاً نقدياً من أنماط المآخذ التي وجهت إلى أبي تمام، ولذا فنحن نجد من الذين مارسوا النقد العام رجلاً كالآمدي، وهو في الوقت نفسه يُعدُّ واحداً من الذين اجتهدوا في قراءة تفاصيل المعنى في أبيات أبي تمام، وكأن اللجوء إلى الحكم العام هو بمثابة الحاجة المعرفية المؤقتة، أو الرغبة في إجمال ما تم تفصيله، أو التقديم لما سيتم تفصيله، ولعل التفاوت في مراحل النقد يكشف أنَّ النقد يتحول على مستوى العمق من الرؤية العامة التأثرية إلى النظرة التفصيلية، وواضح أنّ المنهج النقدي الذي تعامل مع أبي تمام قد ابتدأ على يد نقاد القرن الثالث، ولاشك أن

---

(١) العمدة: ٢ / ٢٦٦، وانظر: أبو تمام في مصر: ١٢٢.

(٢) انظر: تمام المتون: ٣٨٥، يقال هذا على حين أننا نجد من يصف أبا تمام والمتنبي بضيق العطن، وذلك حين لا تتجاوز بعض قصائدهم أربعين بيتاً (إحكام صنعة الكلام: ٤٧).

(٣) انظر: الموازنة: ٣ / ٤٦٣، واللافت أننا نجد في مقابل القدح في مقطعاته الشعرية مديحاً لاختياراته من المقطعات!! إذ يقول التبريزي: " ليس فيما اختير من المقصدات أحسن مما اختاره المفضّل بن محمد الضبي، كما أنه ليس في المقطعات أحسن من اختيار أبي تمام حبيب بن أوس " (انظر: شرح المفضليات، ١ / ١).

(٤) أسرار البلاغة: ١٦٠.

منهج علماء العربية فضلاً عن غيرهم يختلف " في هذا القرن عن سابقيهم بأن السابقين منهم قد كانت أحكامهم على الشعر بشكل عام وشعر أبي تمام بشكل خاص عامة لا تُعنى بنقد الجزئيات[١]" ، ولعل من نتائج ذلك ومعالمه أنَّ الأحكام العامة على القصائد بالسوء أو الضعف لا تتناقض مع الوقوف عند واحد من أبياتها والثناء عليه[٢]، وذلك دالٌ على خصوصية معيار الأحكام العامة، وأنه لا يمنع من تآخي الأحكام العامة والجزئية وتداخلها.

وممكن أن يقال : إن المآخذ التي دارت حول معنى أبي تمام لم تنفصل في استخدامها لمعيار الجزئية والكلية عن محيطها العربي، فمع وجود التيار الذي اجتهد في المواءمة بين المعيارين، إلا أن نفراً من النقاد قد ذهب إلى الاهتمام بوسيلة الجزء في قراءة المعنى، وحين غلب عليهم توظيف هذا المعيار فإنه ترك أثره في اضطراب بعض آرائهم وتفاوت الأحكام النقدية عندهم، ولعل الشاهد الأكبر على ذلك هو الآمدي[٣]، حين بالغ في محاكمة الجزء في كثير من مآخذه التي قدمها على معاني أبي تمام.



---

(١) الحركة النقدية: ٣٢٨.

(٢) انظر: الموازنة: ٣ / ٩٥.

(٣) انظر: الحركة النقدية: ١٨١، الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ٢٣٢.


المبحث الثالث
التعليل وعدمه



# المبحث الثالث

## التعليل وعدمه

يتجه المأخذ النقدي إلى غاية معرفية مهمة، وهي إقناع الخصم، وتحرير موضع النزاع، والخروج بالقضية إلى موطن التسليم، ولذا يتشوف قارئ المآخذ التي أقامها النقاد حول معاني أبي تمام إلى سبْر منهجهم على مستوى التعليل وعدمه.

وحين يوسم الأدب العربي بأنه يميل إلى التركيب أكثر من ميله إلى التحليل[١]، فإن ذلك دافع ومحفّز إلى محاولة بيان الوعي النقدي عند دارسي أبي تمام ومدى إيمانهم بأهمية المنهجي التعليلي والتحليلي، وأن تتحول الآراء والدراسات من الاعتماد على الذائقة الشخصية والقول بالرأي الانطباعي إلى الذائقة العلمية والرأي المنهجي الذي يجمع مسوغاته ليصل إلى حكمه النقدي ويقوم بتعليل خطواته كاملة، لأننا نقصد بالتعليل أن يذكر للمأخذ وللظاهرة سبب[٢]، وأن تكون العلل والأسباب حاضرة في نقد المعنى، خاصة و "أنه لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادّعيناه من ذلك دليل[٣]".

### أهمية التعليل:

أحدث النص الجديد الذي جاء به أبو تمام خصومة وخصوبة نقدية متميزة، وكان الرأي الحاضر باستمرار هو أنّ أبا تمام قد خالف طرائق العرب في القول، وإنّ الواجب أن نعي أنّ مجرد الاختلاف ليس دليلاً على التميز ولا على الضعف، فهو وسيلة وصفية محايدة، لأنّ هذه الرؤية نمطية تجعل الإبداع نوعاً من التقابل فحسب، والأنسب أن نتجاوز الإعجاب أو الذم إلى التحليل والتعليل.

---

(١) انظر: النقد الأدبي: ٢٦٦.

(٢) انظر: مجلة جذور، (التعليل النحوي من الناحية الأصولية)، محمد الزروق، ع ٦، رجب ١٤٢٢هـ، ص ٤٦٢.

(٣) دلائل الإعجاز: ٤١.

ولقد حضر المنهج التعليلي في طائفة من مسارات تراثنا مبكراً، فكانت الموازنات بين أبي تمام وغيره، وتفضيل غيره عليه، خاضعة لسؤال محوري، وهو "بأي شيء قدمته؟[١]"، فهي أحكام لا تُقبل فيها الإنشائيات والأحكام الخاضعة لأمزجة الناس وأهوائهم، وإنما لابد أن تشفع بالأسباب، أي إنَّ الخطوة العميقة في النقد إنما تكون بتعليل الحكم[٢]، لا مجرد إصداره أو صياغته بأسلوب أدبي رفيع، وعلى ذلك قامت جهود طائفة من النقاد في تنظيرهم لأهمية النقد، وأن امتلاك ناصيته تتمثل في أنْ تنظر إلى أحكام البارزين فيه ؛ "فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت[٣] "، وكأنه نوع من تدريب الملكة النقدية وتعويدها، كيلا تركن إلى الاستجابات النقدية السلبية والانطباعية المجردة من التعليل، فالاهتمام " ببيان المقابح إجمالاً ثم تفصيلاً لتكون نموذجاً من علل النقد وأسباب السقوط، بحيث يتمكن مزاولها والمتأمل فيها وفيما يُماثلها أن يبين وجه رداءة ما يحكم برداءته من الشعر[٤] "، فهي محاولات نقدية لتقويم الآلة النقدية، والسعي إلى تكوين المنهج التعليلي في النقد. وحين نهض الآمدي لدراسة المعنى نجده يُشير إلى أن خيارين لا ثالث لهما أمام الناقد، وهما إما القول بالتقليد أو القول بالعلة والسبب[٥]، وهو ما يتخذه منهجاً له، ويستهجن أن يصبح الناقد مقلّداً، وإنْ كنّا سنرى كيف أبدع الآمدي على مستوى التنظير، وتخطفته السهام على مستوى التطبيق[٦].

وأعتقد أنَّ الموقف النقدي لا يغفل عن أهمية التعليل، وهو الذي يعيد بعض أسباب الإخفاق النقدي - إن وجد - إلى غياب التعليل، فالآمدي يُعلي النكير على منهج القطربلي في قراءته لأخطاء أبي تمام، وذلك بسبب عدد من المسوغات أهمها أنه " لم يُقم على ذلك الحجة، ولم يهتد لشرح العلة[٧]"، وإنما اكتفى بتسجيل

---

(١) المصون: ١١.
(٢) انظر: نظرية النقد العربي: ٤٩.
(٣) الموازنة: ١ / ٤١٧ - ٤١٨.
(٤) شرح المقدمة الأدبية: ١٢٢.
(٥) انظر: الموازنة: ١ / ٤١٠.
(٦) انظر ص ٤٩٣ من هذه الدراسة.
(٧) الموازنة: ١ / ١٤٠.

المأخذ، والإشارة إليه، وكان المنتظر من العالم أن يقرن بين أحكامه ومسبباتها، ولعل ذلك هو السبب في أن يتعقب الآمدي ابن عمار للرد على مآخذه، وكأنها رغبة في ألا تمنح الشرعية ولا المصداقية للمآخذ الخالية من التعليل المنهجي وربط الأسباب بالمسببات، ولذا فإنّ الشاعر والمتعصب للشاعر والمتلقي العام لن يقبل بهذه الأحكام، فأبو تمام لا يعيبه تتبع بعضهم، ولا يسمه ذلك بميسم النقيصة(١)، لأنها مآخذ خارجة عن دائرة النقد المعلل.

ولقد كان من الظواهر اللافتة في المآخذ التي دارت حول معاني أبي تمام أنّ طائفة منها تنشط في توجيه التهم والتخطئة، ولكنها لا تقوم بتعليل اختياراتها، ولا بتقديم النموذج الأمثل، أي إنهم لا يناقشونه فنياً(٢)، وإنما يتوقفون عند هذا المستوى النقدي الارتجالي، وهو ما أشاع ظاهرة التسرع في تخطئة أبي تمام، وهي أمور شكلت ظاهرة من خلال بعض النقاد، وذلك حين أغفلوا سمة التعليل وضرورته، "ومن الواضح أن الاتجاه إلى التعليل خليق بذاته أن يسوْقَ - حتى في النقد الذوقي - إلى التمييز والتقدير والمراجعة والتحديد، ليُصبح إحساسنا أداة مشروعة للمعرفة(٣)"، لا أن تصبح مآخذنا مجرد انطباعات عامة يملك أن يقول مثلها غير المختص.

**صعوبة التعليل:**

دارت مآخذ النقاد حول معاني أبي تمام في ظل الخصومة النقدية الشديدة حوله، إلا إن اللافت هو غياب منهج التعليل عن طائفة من المآخذ حوله، وهو ما يسوّغ السؤال حول أسباب هذا الغياب؟! ولا شك أنَّ التعليل يعد خطوة نقدية مهمة ولكنّ القدرة على الإقناع به هي خطوة أخرى ومستقلة، وهو ما يزيد التأكيد على صعوبته، وبذا لم يكن غريباً أن يجتمع بعض نقاد أبي تمام، ولا يُقنع بعضهم بعضاً في مسألة التفضيل بين حبيب والمتنبي، وعندها يقول بعضهم: " ميلوا بنا إلى رجل جاهل نجعل كلامه في ذلك فألاً فأيهما أجرى الفأل على لسانه؛ أجمعنا على

---

(١) الرسالة الموضحة: ١٧٧، بتصرف.

(٢) انظر: قضية عمود الشعر: ١٣٠.

(٣) النقد المنهجي عند العرب: ١٧.

إحسانه واستحسانه[١] "، كي يكون حكماً بينهم، وهو ما يؤكد القول بصعوبة التعليل وصعوبة الإقناع به.

ولعل المثال الأبرز في كشف صعوبة التعليل أنَّ ناقداً كالآمدي، وهو الذي أشاد وألزم بمنهج التعليل، مارس كثيراً من الأحكام الذوقية التأثرية الخالية من أي تعليل، بل جاءت مطلقة مبهمة، وكأنها تكسر ما كان يُقرره في أحكامه النقدية، وسواء كان سبب ذلك أنه " نتيجة النشأة التأثرية ... وفي هذه المرحلة يكون الإعجاب شيئاً لا يعلل، ويظل هذا الإعجاب هو المحرك الكبير دون أن يهتدي الناقد إلى إدراك الأسس الجمالية[٢] "، أو غيره من الأسباب ؛ فإن ذلك لابد أن يعود إلى تأكيد القول بصعوبة التعليل، وأنه منهج لا يخضع له جميع الأفراد ولا جميع المراحل.

وقد وجدنا أنّ القاضي الجرجاني وهو من المؤصلين لأهمية الإنصاف، وجاء عنوان كتابه ناطقاً بذلك، ومع ذلك يقول : " فإن رأيتني جاوزتُ لك موضع حجة فردّني إليها، ونبّهني عليها، فما أبرّئُ نفسي من الغفْلة، ولا أدّعي السلامة من الخطأ[٣] "، وهو إيماء يفهم منه وجود نوع من الصعوبة في التزام هذا المنهج، لأنه عبارة عن منهج عقلي داخلي، ولذا فقد سعى الجرجاني إلى تنشيط الرقيب الخارجي ليقوم بالتقويم والنصيحة.

ثمَّ إنَ من أسباب صعوبة التعليل، أنَّ الناقد حين يُدمن قراءة الجميل ودرس الأمثال السائرة والاختيارات الشعرية فإنه " بتطاول الإعراض عن تتبع الرديء يضعف انتباهه إلى علل السقوط وأسباب الرداءة[٤] "، وإلى ذلك يشير المرزوقي بقوله : " قد يعرف الجيد من يجهل الرديء[٥] "، أي أنَّ هناك نمطاً خاصاً من أنماط التلقي هو الذي يمنح الناقد القدرةَ على فحص الرداءة، والتعليل لأسبابها، وألا يكتفي بالإحالة إلى ذوقه الشخصي .

---

(١) انظر: أبوتمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ٢٠٥.

(٢) تاريخ النقد الأدبي: ١٧٤.

(٣) الوساطة: ١٧٨.

(٤) شرح المقدمة الأدبية: ١١١ - ١١٢.

(٥) شرح ديوان الحماسة: ١ / ١٥.

وقد يقال في أسباب صعوبة التعليل : إنه منهج لا يستطيعه الجميع، لأنَّه قائم على مدى قدرة الناقد على تحليل جميع اختياراته النقدية وتعليلها، وألا يقول في شؤون الأدب إلا ما كانت تدعمه النظريات العلمية، " فالتعليل أمر عقلي لايستطيعه إلا تفكير مكون، وكل تعليل لابد من استناده إلى مبادئ عامة، والعرب لم يكونوا قد وضعوا بعدُ شيئاً من مبادئ العلوم اللغوية المختلفة[١] "، وهو الأمر الذي لانستطيع ادعاء تكامله على شكل نظرية متكاملة، وإنما كان حضوره قليلاً في المرحلة النقدية المتقدمة من تراثنا العربي.

ولا مناص من أن يقال :إن هناك مساحة متاحة للقول بالرأي الخاص، أو الميل وفقاً للرغبات الشخصية، ولكنها مرحلة لابد أن تكون تالية لتحرير موضع النزاع، ولذكر الأسباب والعلل، وهو ما يُفهم من إشارات الآمدي[٢]، فالفصل في رسم حدود القضية، وتوجيه الآراء يجب أن يكون الخطوة النقدية الأولى، وحين نمارس اختياراتنا الذوقية والشخصية بعد ذلك فلا ضير، ولعل ذلك عائد إلى أن الأسباب والعلل التي تُذكر قد لاتكون كافية للحكم بالرداءة أو الاستحسان[٣]، أو قد تكون مفتعلة ومتمحلة[٤]، وهنا موطن الإشكال، حيث تختلط الأذواق الشخصية بالأسباب العلمية، لأنَّ إصدار الحكم سهل، ولكن الاجتهاد في تحليله هو العسير، "وفرق بين الحكم على الأثر الفني بأنه جيد أو حسن وتحليل جودته وحسنه والبحث في طبيعتهما وأسبابهما[٥]"، وهو مايطرد في جانبي النقد: الجودة والرداءة.

**حضور المنهج التعليلي :**

تختلف مناهج النقاد وثقافاتهم ومراحلهم الزمنية في تناول معاني أبي تمام، وتبعاً لذلك حضرت تعليلاتهم النقدية لآرائهم متأثرةً بهذه الاختلافات، فتفاوتت

(١) النقد المنهجي عند العرب: ١٧.

(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٤١١، وانظر حديث الأستاذ طه إبراهيم عن أن النقد قائم على الإحساس بأثر الشعر قوة وضعفاً، ولذا تكون الأحكام متصلة بهذا المستوى (تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٣).

(٣) أبو تمام بين ناقديه: ٢٥٤.

(٤) انظر: الحركة النقدية: ١٧٥.

(٥) النقد: ٣٩.

مناهجهم وطرقهم التعليلية في تأويل المأخذ، أو هو ما يسميه النحاة مسالك العلة[١]، وليس غريباً أن نجد أنَّ منهج التناول التحليلي والتعليلي في المآخذ التي وجهها نقاد القرن الرابع والخامس إلى معاني أبي تمام يختلف عن منهج المآخذ عند نقاد القرن الثالث، وذلك متأثر بطبيعة العملية النقدية السائدة إبّان القرن الثالث، " فبعد أن رأينا عبدالصمد بن المعذل يكتفي بنقد بيت أبي تمام :

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي[٢]

بأنْ يُرسل إليه زجاجة يطلب فيها شيئاً من ماء الملام، ننظر إلى الآمدي وقد أنفق صفحات في نقد هذا البيت يعتبر نقده من أدق النقد وأشمله[٣] "، لقيامه على تتبع التفاصيل والأجزاء المعنوية فيه وتعليل أسباب الجودة والرداءة فيه.

إذن، فقد جاء التعليل ليكون سمة للعقلية العلمية المنظمة، وكان حضوره نابعاً من الرغبة في تأويل الإعجاب والاقتراب من العلمية، وهو ما ترك أثره في تفاوت النقاد في تعليلاتهم تبعاً لمفهوم العملية النقدية عندهم.

**⁂ أنواع التعليل :**

← **التعليل العام** : وهو التعليل الذي يحاول تفسير الحكم النقدي، ولكنه لا يضع يده على مفاصل علمية معينة، وإنما يجيء تعليله شاملاً لعدة مسوغات، وهو ما يفتح الباب لإمكانية رفضه ومناقشته والتفاوت في قبول الحكم، كالقول بأنه لا ينقح شعره فكثر فيه الفساد[٤]، أو القول بأنه أكثر من التجنيس فعيب عليه[٥]، وهي عبارات مطلقة تصف وضعاً عاماً وليست قادرة على إقناع المتلقي بوجود الخطأ، لأنها أغفلت التعليل والتمثيل .

ومن أمثلة ذلك أن معاني أبي تمام اتهمت كثيراً بأنها فارقت مألوف العرب، وخرجت على عمودهم، وهي قراءات نقدية تؤاخذ المعنى على مستوى تمثيله للتاريخ

---

(١) انظر: الاقتراح في علم أصول النحو: ٥٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٢.

(٣) الحركة النقدية: ٣٤٦ - ٣٤٧.

(٤) كتاب الصناعتين: ١٤١.

(٥) المرجع السابق: ٣٠٣.

الإبداعي العربي، وأنه ما عُلم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام قال مثله[1]، دون أن تنظر في ذات الإبداع لتحاكمه فنياً، أي إنَّ عمود الشعر قابل لوجود التفاوت في قراءته، وأن يستخدمه ناقد آخر لقبول إبداع أبي تمام، فلم يكن هذا التعليل ذا مفهوم واضح ومعين، وإنما هو أشبه بالنقد الذوقي أو التأثري، فهي " أقوال تلقائية لا أثر فيها للدرس والبحث، يغلب عليها الارتجال[2] "، لأنها تُصدر الحكم بالفساد ثم لا تناقش مظاهر الفساد، وإنما تنسب المشكلة إلى أنَّ منهج القائل مباين لمنهج سابقيه، وهو ما لا يمكن القطع بتسميته فساداً، ولعلها تسعى إلى بيان الصواب اللغوي أكثر من سعيها إلى اكتشاف الصواب الجمالي، أو أنها لا تفرق كثيراً بين هذين المستويين، وكان الأدق ألا " نتخذ معياراً واحداً في تناولنا للشعرين[3] " .

ولعل من التعليلات العامة التي أطلقها النقاد ما اتهم به أبو تمام من إفساد الشعر، وذلك دون تعليل، فأشياؤه التي لا تفهم أو التي تكلف فيها هي في حقيقتها أنه خرج على عمود العرب ولم يسِرْ سيرهم، " ولذلك ترِد في تعليلاتهم العبارات الآتية : ما سمع عن العرب وما سمعنا مثل هذا ولا علمناه في اللغة. ولا وجدنا في الشعراء أحداً قاله. وما جاء مثله في أشعار العرب. وغيرها. وفزعهم إلى القديم واعتباره مقياساً في الحكم أو هو الأصل[4] "، أي إنها أقوال نقدية لا تطرد مفاهيمها وتطبيقاتها، وإنما منازع القول فيها معرضة للتفاوت، فهذا " القانون متعسف، لأنه يفترض اللجوء إلى قاعدة لا يمكن تحديدها. فمن هو الذي يستطيع أن يزعم لنفسه وللناس أنه قد أحاط بما يسمى (طريقة العرب) في الاستعمالات اللغوية والتصويرية[5] "، ومن ثم تفضي بنا هذه المآخذ إلى أحكام عامة، وتعليلات مطلقة، لا تكفي للقول بجودة المعنى أو رداءته.

← **التعليل الموجز** : وهو التعليل الذي يكتفي بالإشارة الموجزة إلى طبيعة المأخذ، من حيث مجيئه شرحاً في سياق عام، وليس معنياً بالتفصيل وإطالة البحث،

---

(١) الموازنة: ١ / ١٤٣، بتصرف.
(٢) أبو تمام بين ناقديه: ١١١.
(٣) شعر أبي تمام: ٢٢.
(٤) الحركة النقدية: ٤١.
(٥) تاريخ النقد الأدبي: ١٦٧.

ولا شك أنه كاشف عن موطن الإشكال وإن لم يرقَ إلى مستوى التفصيل، ولكنه أفضل حالاً من القول المطلق على عواهنه.

ومن أمثلة التعليل الموجز الحكم بأخذ المعنى[١]، كما نُقد الطائي بأنه أخذ قوله:

أحلى الرجال من النساء مواقعاً ... من كان أشبههم بهنَّ خدودا[٢]

من قول الأعشى:

وأرى الغواني لا يُواصلن امرأً ... فقد الشباب وقد يصلن الأمردا

أو أن أبا تمام أخذ قوله[٣]:

قليلكمُ يربى على عددِ الحصى ... وواحدكم في الأرضِ، للهِ، عسكرُ[٤]

من قول حسان ﷺ:

وكنتَ إذ ما موكبٌ صدَّ موكباً ... لدى الروع، يوم الروع، وحدك موكبا[٥]

أو ما يتجلى في الإشارة إلى ابتداءات أبي تمام الرديئة[٦]، أو إلى سرقاته، فلايتجاوز المأخذ حينئذ هذا المستوى من التعليل، الذي يجيء مشابها للوصف دون أن يرقى إلى مستوى البحث والدرس والموازنة، وإنما هي تعليلات تحتمل وجوهاً من التأويل.

وآفة التعليل الموجز، أنه يُغيب وجه المأخذ التفصيلي، وتختلط الآراء في تأويله، وربما أوقع المتلقي في ارتباك دلالي، كما يتضح في نقد التبريزي لمعنى أبي تمام والمتنبي، فقال عن بيت المتنبي:

ومن فرَّ من إحسانه حسداً له ... تلقّاه منه حيثما سار نائلُ

---

(١) انظر: الجمان: ٢١٣.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٤١٠.

(٣) انظر: المذاكرة: ٦٤.

(٤) لا يرد في ديوانه، ولم أجده - في حدود اطلاعي - إلا في المذاكرة: ٦٤.

(٥) لا يرد في ديوانه، ولم أجده - في حدود اطلاعي - إلا في المذاكرة: ٦٤.

(٦) انظر: الموازنة: ٢ / ٧٤.

"قوله : (تلقَّاه منه حيثما سار نائل) أبلغ من قول أبي تمام :

وإذا سرحتَ الطرف حول قبابه لم تلق إلّا نعمةً وحسودا[١]

لأنه خصَّ بهذا ما دنا، والمتنبي جعله شاملاً حيث توجَّه من الأرض حاسده[٢]".

فنحن هنا أمام تعليل موجز، نلحظ فيه أنه تخصص في مقايسة المعنيين من حيث انتشار الممدوح وسيادته، وغفل أو أغفل النظر في جمالية الصورة التي نجدها عند أبي تمام حيث إن صورة المعنى عند أبي تمام مختلفة عنها عند المتنبي، ولذا فجمال التعبير عند أبي تمام لا يقل عما نجده عند المتنبي.

← **التعليل المفصّل** : وهو التعليل الذي تجاوز التعميم والإيجاز إلى التفصيل النقدي، ومناقشة الأقوال، فالآمدي حين يقرأ قول أبي تمام :

الودُّ للقربى ولكن عُرفُهُ للأبعد الأوطان دون الأقربِ[٣]

فإنه يقضي بفساد المعنى فيه، وفي سبيل تأكيده لهذا الحكم النقدي فإنه يستفرغ خمس عشرة صفحة كاملة[٤] للحديث عن تداعيات هذا الفساد، والرد على احتجاجات المعترضين على رأيه، ومدارسة القول ومناقشته بالتفصيل، وهو ما يدلُّ على الوعي بمنهج التعليل الأقوم في دراسة النص الأدبي، ولا شك أن إطالة البحث يكشف - فيما يكشف - عن روح الجدل والخصومة التي تستدعي تفصيل القول والرد على الخصم واستدعاء أقواله والاحتجاج عليه، وهو ما دعا الآمدي في موضع آخر أن تأتي مآخذه على معاني أبي تمام قائمة على المحاججة بإيراد أقوال المناصرين ونقضها، ويتوقف أمام بعض أقوالهم ليبطل تأويلهم من وجوه عدة[٥]، وقريب من ذلك صنيع عالم كابن المستوفي في أنْ يُراجع في سبيل تأصيل رأيه أكثر من خمس نسخ[٦]، وذلك للتأكد من

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٤١٩.

(٢) الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي: ٤ / ٢٠٤ - ٢٠٥.

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٠٣.

(٤) انظر: الموازنة: ١٧٥ - ١٩٠، وانظر صنيع ابن المستوفي في النظام: ٥ / ٣٢٥ - ٣٣٧.

(٥) انظر: الموازنة: ١ / ١٥٨ - ١٦٥.

(٦) انظر: النظام: ٥ / ٢٠٤.

صحة رواية شعرية تسقط معناها على المعنى العام للنص.

ومما نجده من الأمثلة لتوضيح منهج التعليل بالتفسير أن بيتاً لأبي تمام، وهو قوله :

يـومٌ أفـاض جـوىً أغـاض تـعـزِّيـاً   خاض الهوى بحري حجاه المُزبِدِ[1]

يستغرق الآمدي في الحديث عنه، وفي بيان فساده، ويعالج ذلك من أبواب عدة[2]، على حين أننا نجد غيره يكتفي بالسخرية منه في كلمات قليلة بوصفه " من الكلام الذي يستعاذ بالصمت من أمثاله[3] "، وهو ما يكشف عن التفاوت في منهج التعليل في بعض المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام.

← **التعليل بالمقايسة** : وهو المنهج الذي يُعنى ببيان المأخذ من خلال الموازنة المقارنة بين معنى أبي تمام وغيره، سواء كان المقايَسُ به معيناً معلوماً أو مثلاً الأعلى للقول.

فأما المقايسة بالمثل الجزل من القول، فهو ما نراه يتجلى في إشارات النقاد إلى أنّ هذا المعنى ليس مختاراً، من دون مقارنة ومقايسة بغيره من الشعراء، كما قال العسكري في قول أبي تمام :

ومـسـمـعـةٍ تَـقُـوتُ الـسـمـع حـسـنـاً   ولـمْ تُـضـمِـمْـهُ لا يُـضـمـم صـداهـا
مـرتْ أوتـارهـا فـشـجـتْ وشـاقـتْ   فـلـوْ يـسـطـيـعُ حـاسـدهـا فـداهـا
ولـمْ أفـهـمْ مـعـانـيـهـا ولـكـنْ   وَرَت كـبـدي فـلـمْ أجـهـلْ شـجـاهـا
فـبـتُّ كـأنـنـي أعـمـى مـعـنّـى   يـحـبُّ الـغـانـيـات ومـا يـراهـا[4]

يقول أبو هلال العسكري : "كان ينبغي أن يقول : (فاداها حاسدها)، وليس لقوله : (فلا يسطيع حاسدها) معنى مختار[5] ".

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٦.
(٢) انظر: الموازنة: ١ / ٢٩٦ - ٢٩٧.
(٣) الموشح: ٢٨٤.
(٤) قالها حين هوى مغنية كانت تغني بالفارسية، وهي ليست في الديوان، وإنما ترد في (أخبار أبي تمام:٢١٣،٢١٤) (الموازنة: ١/ ٨٥) (ديوان المعاني ١ / ٦١٥)، وهي تنسب لغيره.
(٥) انظر: ديوان المعاني: ١/ ٦١٥ - ٦١٦.

ومثله ما يتجلى في الحكم على المعنى بأن الأولى أن يكون على منهج آخر من الأداء[١]، أو أنّ صياغة المعنى أوهمت بخلاف مراده[٢]، وهي تعليلات لا تتعامل مع المعنى بوصفه مأخذاً فاحشاً أو ظاهراً، ولكنها تجتهد في اكتشاف الخلل البسيط فيه، وذلك بالنظر إلى أوجهه الدلالية الأخرى، وكأنها تستبطن معنى مثالياً وتريد من الشاعر محاذاته.

ومن أمثلة مقايسة أبي تمام بغيره من الشعراء الإشارة إلى الخلل المعنوي عنده ومقارنته بالجودة عند غيره، فمعناه طيب ولكنّ غيره أكثر إصابة منه[٣]، وقد أطال في معناه وغيره قدم المعنى نفسه ولكنه أجمع وأخصر[٤]، فهي تعليلات مختصرة وتتخذ منهج مقايسة المعنى التمامي بغيره، وكأنها رغبة من النقاد في الفصل في بيان المعنى ومناسبته، وهي " تظل ضرباً من الاجتهاد، يفزع إليه عند الضرورة تخلصاً من مأزق ما، وحلاً لمشكلة من المشكلات[٥] "، أي إنه منهج قائم في كثير من تطبيقاته على رؤية وذائقة شخصية إلى حد ما، ولذا فهو خاضع لتعدد الاجتهادات وتفاوت الرؤى.

**⁂ تقويم التعليل:**

← **التعليل الخاطئ**: وهو تعليل يقدم فيه الناقد حكمه ويجتهد في تعليله التعليل العلمي، ولكنه يُخطئ في ذلك ؛ إما لوجود وجهات نظر أكثر صواباً، أو لأنه قدم رؤية خاطئة في مجالها.

ومن ذلك أنَّ العسكري يورد عدداً من الأبيات الشعرية لأبي تمام، ومنها:

يا يوم شرَّدَ يوم لهوي لهوُهُ بصبابتي وأذلَّ عزَّ تجلُّدي[٦]

---

(١) انظر: المثل السائر: ٢ / ٢٣٥، الفلك الدائر: ٢٢٧.

(٢) انظر: النظام: ٢ / ١١٠.

(٣) انظر: المنصف: ١٢٤ - ١٢٥.

(٤) انظر: المرجع السابق: ١٩٩.

(٥) مجلة آفاق الثقافة والتراث، مجلة فصلية ثقافية تراثية مكتبية، السنة ٣، ع ١١، رجب ١٤١٦هـ، (المقايسة النقدية قبل القاضي الجرجاني)، للدكتور: يوسف بكار، ص ٥٤.

(٦) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٥، وفيه أن تقدير المعنى: يا يوم شرّد لهوه بصبابتي يوم لهوي، وأزال صبري.

وقوله: يومٌ أفاض جوىً أغاض تعزِّياً خاض الهوى بحرَي حجاهُ المزبدِ[(١)]

ويرى أنّ السوء فيها عائد إلى الطباق[(٢)]، وليس هذا صواباً لأنّ " السوء جاءهما لا من التطبيق، وإنما من التعقيد في التركيب، أو ما سُمي بالتعاظل، ولهذا كان الآمدي على صواب حينما أورد البيتين في الباب الذي جعله لسوء نسجه وتعقيده[(٣)] "، فالحكم النقدي الذي أصدره العسكري صواب، ولكنّ التعليل يحتمل الخطأ، لأنه خلط بين العلتين، وكان الأقرب أن يشير إلى أن حب الطباق هو ما أوقعه في سوء النسج والتعقيد.

وأما التعليل الذي يتضح فيه الخطأ من خلال وجهات النظر الأخرى، فلعل مثاله قول أبي تمام:

وتقاسم الناس السخاء مُجَزَّأً وذهبتَ أنت برأسه وسنامِهِ
وتركتَ للناس الإهاب وما بقي مِن فرثِهِ وعروقِهِ وعِظامِهِ[(٤)]

فقد رأى فيه العلوي بيتاً " ليس وراءه كبير معنى ولا بليغه، فإن حاصله أنك ذهبت بالأعلى من السخاء وتركت للناس الأدنى، والبيت الثاني أركُّ وأنزل في البلاغة[(٥)] "، وهو تعليل لا يخفى ما فيه من التعميم، ولكن المهم هنا أننا نجده ينسف جمال البيت الأول، بحجة أنه لا يحمل معنى كبيراً، وأجد أنّ مقاربة العلوي لمعنى هذا البيت تشبه مقاربة ابن قتيبة لأبيات: (ولما قضينا من منى كل حاجة)، فالعلوي ينظر إلى المعاني الغفل لهذا البيت ويحكم عليه من خلالها، بالإضافة إلى أنه يحمل موقفاً من الاستعارة فيه، وكأنه " لم يقنع بأن استعار للسخاء رأساً وسناماً وإهاباً وعظاماً وعروقاً حتى جعل له فرثاً[(٦)] "، أي إنَّ نظرته مشوبة باتجاهين؛ أول يستخف ويستهين بالمعنى ذاته، وآخر يستخف بطريقة أدائه ومنهج القول فيه، ولعل

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٤٦.
(٢) انظر: كتاب الصناعتين: ٣٢٠.
(٣) الحركة النقدية: ٣١٩.
(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٤٦.
(٥) الطراز: ١ / ٣٠٠.
(٦) سر الفصاحة: ١٣٤.

قراءة البيتين منفردين وقراءتها داخل السياق العام للنص تكشف شيئاً غاب عن العلوي وابن سنان.

فالبيت يُلقي في روع قارئه صورة من صور السمو في مقابل صورة البساطة إن لم نقل الوضاعة، وهذا التقابل يكشفه الاستخدام والتوظيف الجمالي الموفق لصورة الحيوان الذي يأخذ منه الشريف مواقع الشرف والكرم والنمو وهي الرأس والسنام، ويأخذ غيره المواقعَ المنحطة كالإهاب والبقايا المستقذرة والتافهة من الفرث والعروق والعظام، وهي صورة قائمة على التضاد والتقابل، وهو ما يكشف حقيقة المعنى الشعري فيها.

وأما قراءة البيتين في سياق القصيدة، فإنه يُلغي استهجان الإشارة إلى صورة الحيوان، ويكشف أن استدعاء أبي تمام للحيوان وأعضائه لم يكن نشازاً في السياق، وإنما جاء قمةً معنوية تتسق مع الغرض العام، لأنَّ القصيدة قيلت في مدح الأمير، وهو "يستهديه مركوباً[1]"، ولم يكن يتحدث عن مركوبات العامة، وإنما كان يتكلم عن " الكامل بذاته[2] "، فكانت القصيدة تبتدئ باستهداء مركوب، وتمر بالحديث عن سرجه ولجامه وزمامه، وتصل وصولاً طبيعياً إلى قمتها بالحديث عن تفاصيل هذا المركوب الثمين.

فالخلل هنا نابع من الذوق واختلاف النقاد في قراءة المعنى، وتجيء وجهات النظر مؤيدة بشواهدها وعللها، وإلا لأصبح قولاً ذاتياً لا قيمة له، وقد يُتهم صاحبه بالظلم والتحامل على أبي تمام[3]، وهذا ما يؤكد أهمية التعليل.

⬅ **التعليل المبالغ فيه** : يصدر الناقد حكماً ويجتهد في تعليله، ولكنه من أجل إثبات رأيه فإنه قد يقع في فخ المبالغة في تقرير الحكم وتحرير موضع النزاع، أو قد يتخذ رأياً نقدياً شاذاً ثم يضطر إلى تعليل أكثر شذوذاً وذلك من أجل تثبيت رأيه، ولعل هذه الآراء هي أوجه من أوجه العصبية وعدمها، فثقافات النقاد هي التي تُحرك اتجاه تعليلاتهم.

---

(١) شرح الصولي لديوان أبي تمام: ٢ / ٤١٦.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٤٥.
(٣) انظر: الرسالة الموضحة: ١٨٧ - ١٨٨.

ومن أمثلة هذا ما نجده من في تعليق دعبل على قول أبي تمام :

أفيَّ تنظم قول الزور والفندِ وأنتَ أنزر من لا شيء في العدد ؟[١]

وأنه " يحيل في شعره[٢] "، ومقولته الشهيرة عن معاني أبي تمام وأن ثلثها سرقة[٣]، وأن ما خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها[٤]، وقال السجستاني إن معاني أبي تمام الجديدة ثلاثة فقط[٥]، ولذا فرفض هذا المنهج المتكلف والمبالغ هو واجب للذود عن سلامة النقد ونقائه، وكما صنع اللغويون حين رفضوا التعليل الجدلي[٦]، فإن على النقاد رفض التعليلات المبالغ فيها، وهي التي تكاد تسيطر عليها عدم المنهجية، لأنها تترك النص المعين وتتكلم عن غيره.

← **التعليل الغامض** : وهو مسلك من مسالك التعليل التي يجتهد صاحبها في بيان آرائه النقدية، ولكنه لا يكشف علة نقدية واضحة، وإنما يلجأ إلى العبارات غير الواضحة في المعنى، و هي عبارات تنمُّ إما عن ذوق خاص بصاحبها، وإما أن تكون دليلاً على عدم وضوح الرؤية عنده.

ومن أمثلة ذلك الحكم على أبي تمام بالإسراف في البديع، و لئن كان حقيقياً، فإنه ليس واضح الحدود، وليس معياراً نستطيع من خلاله الحكم على الجودة والرداءة الجماليتين، ولكننا قد نحكم من خلاله على مفارقته لمنهج العرب وعمودهم، بالإضافة إلى ما يحمله الحكم بالإسراف من دلالة مفتوحة لا نستطيع محاصرتها في جهة، فما حد الإسراف، وما مظاهره ؟، ولذا فقد وجدنا من النقاد من يأخذ على أبي تمام إسرافه في موضع، وأنه " احتطب واستكثر منها[٧] "، مع توقف هذا الناقد عند طائفة من بديعياته الرائعة، ثم نجد ناقداً آخر يثني على تناول أبي تمام لبديعه،

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ٣٥١.

(٢) الموشح: ٢٨٩، وانظر تعليق د.الربداوي عليه في (الحركة النقدية: ٦٠)

(٣) انظر: الموازنة: ١ / ١٩.

(٤) انظر: المرجع السابق: ١ / ٥٩.

(٥) انظر: المرجع السابق: ١ / ١٣٧.

(٦) انظر: مجلة جذور، (التعليل النحوي من الناحية الأصولية)، محمد الزروق، ع ٦، رجب ١٤٢٢هـ، ص ٥٠٠.

(٧) الموازنة: ١ / ٢٧٢.

وأنه يتكلف ويسرف ولكنه يصيب[١]، ولعل هذا دليل على عدم الدقة في بيان المراد بهذا المصطلح.

ولعل اللجوء إلى التعليل غير الواضح مسوغ مهم من مسوغات الرد عليه ونقضه، لأنَّ صاحبه لم يُفسّر رأيه، فالذين قاربوا المعنى في قول أبي تمام:

أَثافٍ كالخدود لُطمن حزناً ... وَنُؤْي مِثلما اِنفصَمَ السِوارُ[٢]

قالوا: إن قوله: (لطمن حزناً) لا فائدة منه، وهو تعليل غامض، ولذا فقد استدعى أن يرد الشريف المرتضى عليهم بقوله: " قد عاب عليه قوله: (لطمن حزناً) بعض من لا معرفة له ...ولذلك فائدة؛ وذلك أن لطم الحزن يكون أوجع وأبلغ، فتأثيره أظهر وأبين؛ وقد يكون اللطم لغير الحزن[٣] "، فالشريف لا يقتنع بالحكم على المعنى بأنه لا فائدة منه، وذلك لعدم دقة الحكم والتعليل، ولذا رفضه.

↩ التعليل الصادر في جو العصبية[٤]: ولدت حركة المعنى عند أبي تمام في ظل الخصومة معه أو له، ولذا فقد جاءت بعض المآخذ من خلال تعليلات تتضح فيها روح العصبية ضد أبي تمام أو معه، وعلى ذلك نبّه النقاد.

فالآمدي المتهم بأن أحكامه وعلله تأتي تحاملاً على أبي تمام[٥]، حين يُشير إلى بعض المآخذ على أبي تمام، ويقطع بخطأ أبي تمام فيها، فإنه يرى أن المتأول لا يجد " له مخرجاً منه إلا بالطلب والحيلة والتمحل الشديد[٦] ".

ولعل الصولي هو واحد من كبار المتعاطفين والمتعصبين لأبي تمام، وقد اتهم

---

(١) انظر: أعلام الكلام: ٤٨.

(٢) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٥٣، وفيه أن الأثافي: الحجارة التي تنصب عليها القدر، والنؤي: حاجز حول الخباء.

(٣) أمالي المرتضى: ٢ / ٣٤.

(٤) انظر للتفصيل ص ٤٨١ من هذه الدراسة.

(٥) انظر: سر الفصاحة: ٢٣٣.

(٦) الموازنة: ١ / ٣٠.

بأنه يُحاجج عن أبي تمام بعلل بعيدة عن الصواب[١]، "حتى بات يلتمس الأعذار والحجج للرديء من شعره[٢] "، أي إنه سيقدم أحكامه النقدية وتعليلاته لمظاهر الجودة ضد الاتهام بالرداءة من منطق الدفاع عن الحبيب، والتعصب له.

وإذا كان الصولي متهماً بأنه ينحاز إلى أبي تمام، ويدفع المآخذ الموجهة إليه عصبية له؛ فإنَّه قد اتهم غيره بأنه قد يخلط في الرواية وينحل أبا تمام ليكذب عليه[٣]، أي إنَّ التعليل النقدي لم يسلم من شوائب العصبية ضد أبي تمام أو معه، وهذا أمر طبعي لحركة ولدت في ظل خصومة نقدية ضخمة.

وهي أمور تكشف عن الخلل في المنهج التعليلي للأحكام النقدية، وذلك حين لا يكون وراءها سبب ولا علة سوى الميل الشخصي[٤]، وهو ما يقدح بسلامة المنهج العام في تأويل المعنى وقراءته، لأنَّ القراءة النقدية السليمة هي المقترنة بذكر المسوغات والعلل، وقد التقط ابن الأثير ملحوظة جوهرية على ابن الدهان في سياق استدراكه على مآخذ المتنبي من أبي تمام، فقال ابن الأثير : إنّ ابن الدهان قد " ذم العصبية، ومراده بذلك أن ينفي عن نفسه أنه تعصب على المتنبي، وهذا مقام يحتاج فيه إلى الحكم للرجل أو عليه بإقامة دلائل، لا بأن ينفي فيه التعصب بمجرد ذم العصبية[٥] "، فابن الأثير هنا لا يقتنع بالنفي التنظيري للعصبية، ومديح الموضوعية، وإنما لابد من اقترانه بالعلل، لا أن يخلو منها مكتفياً بنقده للعصبية، وإلا لعدَّ صنيعه وسيلة من وسائل العصبية.

❁❁❁❁❁

---

(١) انظر: ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٧، مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٣٠٧.

(٢) الحركة النقدية: ١٦٤.

(٣) أخبار أبي تمام: ٢٠١، بتصرف.

(٤) النقد: ٣٨، بتصرف.

(٥) الاستدراك: ٢.

وإذا كانت هذه هي سمة مناهج التعليل العامة في مؤاخذة المعنى التمامي، فإنهم يسلكون في أدائها طرقاً مختلفة، كما مرَّ في الفصل الماضي، وهي :

١- طريق التعليل اللغوي.

٢- طريق التعليل البلاغي .

٣- طريق التحليل العلمي.

وإنّ المتأمل في التعليل عامة عند نقاد معاني أبي تمام، يجد أنّ التفاوت في التزام مسلك دون آخر ناتج من اختلاف الثقافة والنمو المعرفي لدى كل منهم، إذ لا يمكننا مقارنة جهود العلماء جميعاً ووضعهم في سلة واحدة، فالنظر إلى جهود نقاد القرن الرابع مقارنة بعلماء القرن الثالث يوحي بأنه " على يد هؤلاء تجمع شتات تلك النظريات المبعثرة في القرون التي سبقت، وعلى يد هؤلاء تطور النقد من العبارة التأثرية والانطباع السريع، إلى الفكرة الناضجة والرأي السديد القائم على المحاكمة والموازنة[1] "، وهو تطور نوعي في منهج النقد عامة، ومنه دخوله إلى حيز التعليل.

### ⁂ النقد غير المعلل :

تفاوتت مناهج النقاد في قراءة معاني أبي تمام، ولئن اختلفوا في مستويات التعليل ومسالكه، فإنَّ هناك طائفة لم تلتزم التعليل مطلقاً، وإنما قدمت أحكاماً ضخمة وواسعة دون تعليل، وهو ما يدفع السؤال عن سبب ذلك إلى المقدمة.

فقد قرأ بعض النقاد معاني أبي تمام ورفضها، ولكنه اكتفى بذلك[2]، وربما تجاوزه إلى السخرية من أبي تمام[3]، وهو ما يوحي بوجود تيار نقدي تحول من الحكم النقدي إلى السخرية دون المرور من خلال بوابة التعليل، وربما تكون أحكامهم لا تمتلك عللها الحقيقية، ومن ثم فإن الناقد يلجأ إلى ذائقته وثقافته الشخصية، وكأنه نوع من اليقين بأنّ عِلله قد لا تُرضي المتلقي ولا تقنعه.

ويبقى التأكيد على أنّ مؤاخذة معنى البيت لابد أن يكون مصحوباً ببيان العلة

---

(١) الحركة النقدية: ١٤٤.

(٢) انظر: عيار الشعر: ٦٦، الموازنة: ٢ / ٨٧، الموازنة: ٣ / ١٥٥، الأشباه: ٢ / ٣٣.

(٣) انظر: الموشح: ٣٨٧، الموازنة: ٣/ ٥٣٢ - ٥٣٣.

ومناط الحكم، وذلك بأن يفسر الناقد حكمه، وأن يستضيء بمجاله العلمي التخصصي، وحين نفتقد المنهج التعليلي فإنّنا نملك التكهن بأسباب ذلك، كالآتي:

**الضعف العلمي**: قد يختفي في خلو مآخذ النقاد من التعليل سببٌ مستتر، وإليه يُشير بعض المناصرين لأبي تمام، وهو الضعف الذي يوسم به بعضهم، فيقول الصولي: إنهم فرُّوا " من (لا أُحسن) إلى الطعن، وخاصة على أبي تمام[١] "، فعدم قدرتهم على التواؤم مع معانيه، واعتيادهم على طريقة معينة من طرائق القول جعل بعضهم يضعف في الاقتراب منه، ولكنّهم لا يُقرّون بذلك، وإنما يطعنون عليه، وكانت طعونهم خالية من التعليل أو تكاد، مع أننا ندرك أنَّ الغاية والغرض من إبداء الأحكام والعلل هو إقناع المتلقي[٢]، وذلك بتقديم العلل التي تستجيب لدواعي اللغة والعقل والواقع.

ولعل الشريف المرتضى يشير إلى هذا حين قال معلقاً على الطاعنين على أبي تمام: " ليت من جهل شيئاً عدل عن الخوض فيه والكلام عليه[٣] "، وهو إعلان صريح عن نقادٍ يمارسون العملية النقدية دون أن تكون لديهم القدرة على النفاذ في قراءة المعنى، وإنما هو طعنٍ خِلو من مؤهلات الناقد ومعايير النقد، وأعتقد أنَّ طائفة من معاني أبي تمام إنما أُتيت من قبل هؤلاء النقاد الذين قوّلوها ما لم تقل، وحاكموها وفق أفهامهم، ولعل من الأمثلة الفاقعة على ذلك ما يشير إليه ابن الأثير، وأنَّ بعض النقاد ربما " يذكر بيتاً آخر ويعزوه إلى أبي تمام، أو إلى أبي عبادة البحتري، ولا يكون له، وهذا عيب[٤] "، فالعملية النقدية قد يخترقها الفساد من حيث الضعف الذي ينطوي عليه الناقد.

وقد وجدنا الصولي يورد رأي بعضهم في شعر أبي تمام، فيقول: " فيه ما أستحسنه، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعاً، وإما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه[٥] "، وكأنه فقدان تام للوسيلة التي

---

(١) أخبار أبي تمام: ١٥.

(٢) انظر: المصون: ١١.

(٣) أمالي المرتضى: ٢ / ٢٥٠.

(٤) الاستدراك: ٢.

(٥) أخبار أبي تمام: ٢٤٥.

يستطيع بها الناقد أن يحاكم هذه الأبيات، ولذا فلا يملك إلا الأحكام العامة غير المعللة " التي تعلن انسحاب صاحبها من حلبة تذوق الشعر المحدث[١] "، ووقوفه عند الشعر الذي يعرفه فقط.

وها هوذا الآمدي يشير إلى بيت أبي تمام، وهو قوله :

من الهيف لو أنَّ الخلاخل صُيِّرَت لها وُشُماً جالت عليها الخلاخلُ[٢]

ويرى أنَّ عائبه " لم يذكر موضع العيب فيه، ولا أراه علمه[٣] "، ولا شك أنه خطأ نقدي لا يشفع له ولا لغيره اعتقاد وضوح الخطأ، ولا التحايل على المتلقي بأية حجة، وتتعاظم الحجة عليه حين يُدرك الناقد الثاني أن الناقد الأول حين قدم مآخذه لم يكن يملك دليلاً على ذلك، ومن الطريف الذي يليق الاستشهاد به أن السيوطي يقول: " قال بعضهم: إذا عجز الفقيه عن تعليل الحكم، قال : هذا تعبدي، وإذا عجز النحوي عنه، قال: هذا مسموع[٤] "، وزاد شارحه محمد الفاسي: " وإذا عجز الطبيب قال: هذا أمر تجريبي[٥] "، وأظن أن الناقد إذا أعيته الحيلة في بيان العلة بدأ بالاتهام أو أضمر أسبابه ولم يُعلل، أو قال: هذا أمر ذوقي أوضح من أن يُعلل.

← الارتجال : قد يكون السبب في اختفاء العلل النقدية هو أنَّ المأخذ النقدي على المعنى يجيء في سياق الارتجال أو البديهة أو النقد التأثري والانطباعي، ومن ثم فإنَّ الناقد غير معني والحالة هذه أن يُفصّل في قوله، وأن يضع اليد على جرح المعنى، ولذا فإني أحسب أنَّ الثناء المطلق على الآمدي بتعليله وتفصيله في مقابلة انتقاد أبي سعيد الضرير الذي اتهم بأنه يحكم دون تعليل تفصيلي في قوله : (لم لا تقول ما لا يفهم)[٦]، هو قول يحتاج إلى تحرير، لأنَّ للآمدي أقوالاً انطباعية تأثرية خلتْ من أدنى مسحة من التعليل، وهذا ينقض شيئاً من حدة هذا الحكم وحرفيته،

---

(١) أبو تمام بين ناقديه: ١٥٣.
(٢) ديوان أبي تمام: ٣ / ١١٥.
(٣) الموازنة: ١ / ١٤٧.
(٤) الاقتراح في علم أصول النحو: ٤٧.
(٥) فيض نشر الانشراح: ٢/٨٤٨.
(٦) الحركة النقدية: ٢٢٧، بتصرف.

بالإضافة إلى أنّ أبا سعيد في مقولته كان ملتزماً وظيفة إدارية، وهي فحص القصائد التي تتأهل لتُلقى على الأمير، ولم يكن هو في معرض قراءة نقدية متعمقة، ولذا فإنّ ظروف موقعه وحاله ووقته تُلزمه بأنْ يكون قوله مختصراً، وعلى أقل الأحوال: فقد يكون مفهوماً أن يُصدر مثل هذا الناقد مثل هذا الحكم، ولكنّ غيره من المنقطعين إلى هذا الدرس يُلامون حين يتخففون من التعليل.

وقد يكون من مظاهر الارتجال التي أدّت إلى غياب التعليل أن الشاهدَ موطنَ المؤاخذة قد يجيء عرضياً[1]، فهو شاهد لقضية تنظيرية طويلة، فيشير المؤلف إلى المعاني التي أخطأت في التزام هذه القاعدة، وليس معنياً بشرحها جميعاً، وعلى ذلك فقلة التعليل في الشواهد العرضية أمر مفهوم، ولكن المشكل هو غيابه في بعض الشواهد الرئيسة لبعض الموضوعات، أو في أثناء شروح الأبيات.

**← العصبية[2]**: وهي قد تكون سبباً لانعدام التعليل مطلقاً، فطائفة من النقاد يرفضون لعصبيتهم ويفضّلون لعصبيتهم أيضاً، وقد يملكون الحجة الصحيحة وقد لا يملكون، ولكن ! ما شأنهم بالحجة، وقد اختارت قلوبهم وأهواؤهم ما يريدون، ولعل المثال الواضح هنا موقف ابن الأعرابي حين تنازل عن ذائقته ورفض ما أعجب به من شعر أبي تمام، وقال: خرّق خرّق، فـ " غالبية هؤلاء اللغويين والنحاة - كما رأينا - كانوا من المتعصبين للقديم تعصباً شديداً أهوج، لا تكاد توجد له مسوغات سليمة، ولا حجج فنية صحيحة، ولذلك كان معظم نقدهم للمحدثين نقداً غير معلل[3]"، ولعل ذلك عائد إلى أنّ غايتهم هي البحث في مظاهر الصحة والخطأ، وليس البحث في مظاهر الجمال والإبداع، بالإضافة إلى اهتمامهم بالنظم وفق سنن العرب وطرائقها.

**← الاعتماد على الذوق**: يحتكم الناقد في بيان مظاهر الجودة والرداءة إلى معايير متعددة، و لاشك أنَّ الذوق من بينها، وحين يلتزم الناقد بذوقه فإنه يتكئ على حصيلة متداخلة من المؤثرات الثقافية والاجتماعية والعاطفية، ومن ثم فقد يكون غير قادر على تحليل ما يشعر به وتعليله تماماً، ولذلك فإنّ الآمدي يذكر أنَّ منهجه قائم

---

(١) انظر: كتاب الصناعتين: ٣٨٤ - ٣٩٥.

(٢) انظر للتفصيل ص ٤٨١ من هذه الدراسة.

(٣) قضية عمود الشعر: ٣٣.

على أن يذكر " من علل الجميع ما ينتهي إليه التخليص، وتحيط به العبارة، ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علة ما لا يُعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة[١] "، فهذا بيان بأنّ هناك درجة نقدية تقع خلف التعليل، وهي الذوق، وذلك بأن تجد اقتراباً من الشعر، ولكنك لا تستطيع وصف الحقيقة في هذا القول.

ولعل في موقف الآمدي السابق دليلاً على أثر الثقافة في الأحكام النقدية، بالإضافة إلى أنه " نتيجة النشأة التأثرية[٢] "، أي إنّ منهجه النقدي اعتاد الأحكام الذوقية الخاصة، وهو منهج يطرد عند بعض النقاد، حين تضعف ملكاتهم، أو حين لا يملكون وسيلة لبيان مظاهر الحكم النقدي وعلله، ولذلك فقد وجدنا " العديد من الأبيات التي يُعالجها الآمدي بذوق راق، إلا أنه يفتقد تماماً إلى أي تعليل[٣] ".

وقد يكون العجز عن بيان العلة ناتجاً من عدم الوضوح في الرأي النقدي النظري عند هذا الناقد أو ذاك، وعندها يلجأ إلى بيان المأخذ ولا يطيل في شرحه، فالحدود الفاصلة بين بعض الفنون البلاغية " لم تكن واضحة في أذهان النقاد القدماء ؛ بل ظلت مرتبطة بالذوق الخاص والميول الفردية. ولعل افتقادها هذا الوضوح هو ما جعلهم يكتفون بسرد الشواهد، دون أن يتجاوزوها إلى محاولة تبيّن الأسباب[٤] "، فكأنه تطبيق سريع ومباشر للنظرية من خلال الشاهد، وهرب أسرع من الشرح والتحقق من المطابقة التامة بين الجانب النظري والتطبيقي.



(١) الموازنة: ١ / ٤١١.
(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٧٤.
(٣) الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب: ١٤٦.
(٤) نقد الشعر عند العرب: ١٥٦.

# المبحث الرابع

# الموضوعية والعصبية

# المبحث الرابع

## الموضوعية والعصبية

تتفاوت مناهج النقاد في الانحياز إلى واحد من هذين المسلكين : الموضوعية والعصبية، ويعد التزام الموضوعية والتحذير من العصبية سمتاً أدبياً تواتر عليه الجميع، وأكثروا من التنظير حوله، وكان استفتاح بحوثهم بالدعاء : " أن يكون الله عز وجل قد وهب فيه السلامة، وأحسن اعتماد الحق، وتحري الصدق، وتجنب الهوى[(١)] "، فالأساس العلمي لدرس المسائل الأدبية كامن في الإنصاف والتحلي بالموضوعية، وأن يحذر الناقد من العصبية، أو أنْ يخرج عن منهج القراءة الفاحص، والتعليل للأحكام النقدية التي يرتضيها، " فإنّ المنصف منْ يُميز[(٢)] "، وإذا كانت العصبية مذمومة ومستقبحة من الجميع، فهي "من العلماء أقبح[(٣)] "، وهو ما يدفع الجميع وخاصة المختصين إلى الهرب منها.

### ❑ صعوبة الالتزام المنهجي :

يعي المتأمل أنَّ الموضوعية منهج يجتهد النقاد في التزامه، ولكنّ اجتهادهم لا يمنع من احتمال أن تخترق الناقدَ شوائبُ العصبية، ولعل شيئاً من ذلك يعود إلى اللِّجاج - كما يرى ابن المعتز ـ، وأنه " أوكد أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته في الشعر[(٤)] "، فغابت المنهجية وحضرت العصبية ضد الشاعر أو معه، حتى وجدنا ارتباك التوصيف النقدي لحال ناقد كابن المعتز نفسه، فهناك من رأى أنَّ ابن المعتز

---

(١) الموازنة: ١/ ٣، وانظر استعاذة الصولي من اتباع الهوى واللجاج والعصبية (أخبار أبي تمام: ١٨١)، واستعاذة ابن المستوفي من العصبية والخطأ في (النظام: ١/ ١٩١)، وقريباً منه الجرجاني في (الوساطة: ١٧٨)، البصائر والذخائر: ٩ / ٩٣ - ٩٤.

(٢) الرسالة الموضحة: ١٠٧.

(٣) أخبار أبي تمام: ١٨١.

(٤) الموشح: ٢٧٧، البصائر والذخائر: ٩ / ٩٣ - ٩٤.

من الأنصار الكبار لأبي تمام والذين درسوا شعره بموضوعيه[١]، بل هو ممن انحاز إلى جهة أبي تمام[٢]، وهناك من رأى في مواقفه حسداً لأبي تمام، ورفضاً لمنهجه[٣]، وهي آراء تكشف عن صعوبة الضبط المنهجي، وذلك عائد إلى تفاوت مناهج النقاد في قراءة كتبه، والانتقائية التي قد يمارسها بعضهم، فالذين أشاروا إلى موضوعية ابن المعتز وجدوا أمارات تدل على ذلك، والذين أشاروا إلى عصبيته على أبي تمام وجدوا أمارات تدل على ذلك، لأنَّ الناقد تتحرك في داخله نوازع شتى من العلمية والموضوعية والعصبية والذاتية، وهو يميل معها جميعاً، " ولقد يتفق لأحد هؤلاء غلبة الإنصاف على قلبه في الوقت بعد الوقت فيخلع رداء العصبية، ويُصغي ويُميز فيرجع[٤] "، فتكون آراؤه متفاوتة بين هذين الجانبين : الموضوعية والعصبية، وهو ما يؤكد صعوبة التزام الموضوعية لتأثرها بعوامل شتى.

وحين لا يستطيع الناقد أن يدفع العصبية ويخرجها من قلبه، فإنه مضطر أن يوهم القارىء بحياديته وموضوعيته، كما يصنع بعضهم أحياناً[٥]، وهي أمور تتضافر لتشهد بالصعوبة الكامنة في التزام الموضوعية.

### ❑ أسباب الموضوعية أوالعصبية :

يقف وراء التحلي بالموضوعية أو التخلي عنها أسباب عدة، ومنها :

#### ⬅ التنافس :

لاشك أنّ الاتفاق في مجال الصنعة - أياً كانت - مدعاة إلى نمو التنافس والغيرة على المكسب والربح المادي والمعنوي، وليس الشعراء بمعزل عن هذا الأمر ؛ بل إنهم أكثر تنافساً وغيرة من غيرهم، لأنهم لا يبذلون جهداً عضلياً تتحد آراء الناس جميعاً في تقييمه، وإنما هم يتحركون على مستويات معنوية، وهي إنشاء

---

(١) انظر: الحركة النقدية: ٨٠، وهو ما أميل إليه بدليل قصته في الدفاع عن أبي تمام (أخبار أبي تمام: ٩٧ - ٩٩).

(٢) انظر: الحركة النقدية: ٢١.

(٣) انظر: شعر أبي تمام: ٦٦، نقلاً عن النقد العربي لداود سلوم: ٢٤٠.

(٤) الوساطة: ٥١.

(٥) انظر الحديث عن ابن وكيع: تاريخ النقد الأدبي: ٣٠٧.

الأقوال الشعرية التي يتفاوت الناس في قراءتها وتقييمها، ولأنهم ينظرون إلى كيس الأمير أو الممدوح بعين واسعة، فإنَّ تكاثر الشعراء سبب للعدواة بينهم.

وقد صرّح القاضي الجرجاني في بداية كتابه بأنَّ " التنافس سبب التحاسد[١] "، فالارتباط شديد بين الحسد وبين التنافس على الصنعة، ولا شك أنَّ هذا يتمثل في طوره الأول عند الشعراء المعاصرين لأبي تمام، ولكنَّ التنافس لا ينحصر فيهم فقط، فالنقاد ينطوون على نوع من التنافس، وهو المتصل بالتقديم الاجتماعي والرسمي لهم[٢]، لأنَّ مهمة الفحص والتقويم الشعري موكولة إلى الناقد، ولابد حينها أن يحرص الناقد على أنْ يكون أعلى شأناً من الشاعر، وأما الشعراء فهم ينافسون أبا تمام على الشعر وعلى المال، ولئن زال أثر المال عند الشعراء المتأخرين عن أبي تمام، فإنَّ منافستهم ستسمر على الشعر وما يرشح منه وهو الحكم عليه، ولذا فقد قال المتنبي كما يروي عنه الحاتمي : " منْ أبو تمام؟[٣] "، وذلك في معرض الجدل حول قيمة المعاني في شعريهما، وذلك حين رأى الحاتمي أنّ المتنبي أغار واختلب ألفاظ أبي تمام ومعانيه.

وقد ناقش واحد من مناصري أبي تمام دعبل الخزاعي حول أبي تمام، فنال دعبل من أبي تمام، واستشهد المناصر بجمال القول في :

| | |
|---|---|
| لقد آسف الأعداءَ مجد ابن يوسفٍ | وذو النقص في الدنيا بذي الفضل مولَعُ |
| هو السيل إن واجهته انقدتَ طوعهُ | وتقتادُه من جانبيهِ فيتبَعُ[٤] |

ثم قال المناصر لدعبل : " تقدمه في إحسانه صيّرك له عائباً، وعليه عاتباً[٥] "، فالمسألة برأي أنصار أبي تمام هي حسد، فقد كان تميز أبي تمام وشهرته دافعاً لغيره - كدعبل - أن ينافسوه مكانته، ولذا فإنَّ المآخذ المعنوية التي يوجهها دعبل إلى أبي تمام لن تكون موضع ترحيب، " لأنَّ دعبلاً كان يشنأ أبا تمام ويحسده، وذلك

(١) الوساطة: ١.
(٢) انظر موقف علي بن الحسن بن عنتر حين شنع على أبي تمام، لأنه عمل مختارات حاول أن يسبق أبا تمام فيها(معجم الأدباء: ١٣/ ٥٣).
(٣) الرسالة الموضحة: ١٠٦.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٢٥ - ٣٢٦.
(٥) أخبار أبي تمام: ١٨٢، الأغاني: ١٦ / ٣٩٣.

مشهور معلوم منه؛ فلا يقبل قول شاعر في شاعر[١] "، وهي آراء تتجه إلى التأكيد على إشكالية العلاقة بين بعض الشعراء، وأنَّ التنافس بينهم مؤهل لبعث العداوة والعصبية فيما بينهم.

ولعل المقارنة بين ظهور سمة الحسد عند الشعراء وغيرهم تكشف عن أثر التنافس العميق في إشعالها، فطائفة الكتاب "لانجد عندهم شيئاً من الدوافع التي تحفزهم على معاداة أبي تمام وفنه، ولهذا قلّ خصومه من الكتاب[٢] "، وهذا شاهد بأنَّ سبب ذلك هو عدم التماثل الكبير في المجالات الإبداعية، وأظن أنه يمكن أن يقال: إنّ عدم التنافس بينهم ولّد قوة في موضوعية أحكامهم النقدية مقارنة بأحكام الشعراء.

**الوفاء للقديم:**

وقد حضر هذا السبب ليكون محرِّكاً مستتراً لكثير من الآراء التي نحت منحى الموضوعية أو العصبية، لأنَّ الناقد حين ينهض لقراءة معاني أبي تمام، فإنه سيجد فيها أشياء تُلبي ذوقه وثقافته فيعجب بها، وإنْ لم يجد ذلك فإنه سوف ينقدها ويرفضها.

ولعل المثال الأوضح في هذه القضية أنَّ بيتاً لأبي تمام تعامل معه النقاد من رؤى مختلفة، وهو قوله:

وعاذلٍ عذلتُهُ في عذله ... فظنَّ أنّي جاهلٌ من جهلهِ
ما غبن المغبون مثلُ عقلهِ ... مَن لك يوماً بأخيك كلِّهِ[٣]

نجد أنَّ ابن الأعرابي يعجب بالأبيات ويرى فيها ديباجاً خسروانياً، وحين يعلم بقائلها وأنها لأبي تمام، يأمر بتخريقها، ويتهمه بالكلفة في أدائها، وهو حكم يجد فيه الصولي إفراطا بالعصبية[٤]، وليس عصبية فقط، ويراه أصحاب أبي تمام من

(١) الموازنة: ١ / ٢٢.
(٢) الحركة النقدية: ٨٥.
(٣) ديوان أبي تمام: ٤ / ٥٣٠.
(٤) انظر: أخبار أبي تمام: ١٧٥، وانظر المرجع نفسه: ١٧٧، الموشح: ٢٩٥ - ٢٩٦، ديوان أبي تمام: ١ / ٢٧١.

التعصب الظاهر[١]، وذلك للتحول الواضح والتفاوت الكبير بين رأيي ابن الأعرابي، فالبيت الشعري - مجرداً عن سياقاته جميعاً - استطاع أن ينتزع إعجاب ابن الأعرابي، ولكنه حين وضع في سياق معين تهجم عليه ورفضه.

ولا يتعامل الآمدي مع رؤية ابن الأعرابي بالطريقة نفسها التي ينتهجها الصولي، بل يرى أنه " لا يلزم ابن الأعرابي من الظلم والتعصب ما ادّعيتم، ولا يلحقه نقص في قصور فهمه عن معاني شعر شاعر عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة[٢] "، أي إنَّ الآمدي يؤول نقد لابن الأعرابي تأويلاً آخر، فهو يرى أنّه وفيٌّ لثقافته ومبادئه النقدية، فأعجب بالبيت لاعتقاده أنه لأعرابي، وحين عرف أنه لمحدث رفضه، لأنه جاء على غير طريقة الأعراب ومناهجهم.

وقد يستغرب المتأمل - في بادي الأمر - كيف حدث هذا التحول الخطير في رأي ابن الأعرابي، وهو تحول يفتقر إلى أدنى درجات الموضوعية، وكيف وافقه الآمدي وسوّغ انحرافه، ولكن المسألة في تأويل ابن الأعرابي تأخذ وجهة أخرى، وهي أنَّ " تلك الغضاضة أهون محملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولد[٣] "، فالقضية ثقافية بحتة، وعلى ذلك تتجه إلى التعصب وتغيب المنهجية، ولا يصبح اللوم والغضاضة والعتب أشياء كافية لتثني ابن الأعرابي عن موقفه، لأنّ ثقافته تلزمه بهذا التحول.

والشاهد الكبير هنا أنّ تهمة التعصب حاضرة في الأدبيات النقدية، وهي ما تجلى في موقف الصولي من ابن الأعرابي، وعلى منكرها أن يجد تأويلاً يخرجه من مآزقها، ولذا وجدنا الآمدي ينفي العتب عن ابن الأعرابي، وهو ما يدفعنا إلى استنتاج مهم، وهو أنَّ عصبية اللغويين والنحاة للقدماء، وإهمالهم لشعر المحدثين، هي من أبرز دواعي الخصومة[٤]، وهي التي قد تثير جدلاً حول مصداقية طائفة من النقد الذي يُصدره بعض اللغويين والنحاة، وتدفع غيرهم إلى التقليل من

(١) انظر: الموازنة: ١ / ٢٣.
(٢) المرجع السابق: ١ / ٢٣.
(٣) الوساطة: ٥٠.
(٤) مجلة آفاق الثقافة والتراث، (نقد الشعر بين النحويين والشعراء)، وليد قصاب، ع ٥١، رمضان، ١٤٢٦هـ، ص ٦٤.

قيمة مآخذهم.

بالإضافة إلى ذلك فإنه يجب أنْ يقال : إنَّ المنهج الموضوعي لا يسمح بهذا التفاوت الكبير بين الآراء مهما كان التعليل، ولذا فقد أورد ابن سنان هذه القصة في باب ذكر الأقوال الفاسدة في نقد الكلام، وقدم ملاحظة عميقة، وهي أنه قد " احتاج هؤلاء كلهم في نقد الشعر إلى معرفة قائله قبل أن يظهر لهم مذهب فيه[1] "، وهو إيماء منه إلى أنَّ هذه المآخذ لم تقم على أساس حقيقي، فهي لا تقرأ النص من بواباته المهمة كاللغة والمعنى والصور، ولكنها تأتيه من جانب بعيد، وهو جانب القائل، وتبني أحكامها بعد بيانها للموقف من هذا الشاعر.

وواضح أنَّ عنصر الثقافة حين يكون صانعاً للعصبية أو الموضوعية، فإنّ الصعوبة كبيرة في تحريك حجمها فضلاً عن إزالتها، وقد روى أبو أحمد العسكري منازعة بين ناقدين وجاء حوارهما هكذا، " قال : دعبلٌ أشعر من أبي تمام. فقلت له : بأيّ شيءٍ قدّمته ؟، فلم يأت بمقنع، فجعلت أنشده محاسنهما فيرى محاسن أبي تمام أكثر وأطرز، فأقام على تعصُّبه[2] "، فهذا الحوار دالٌ على أنَّ الناقد قد يتخذ رأياً قبل أن يجد أسبابه وعلله، بل إنه لا يعنيه ألا يجد تعليلاً علمياً لرأيه، وإنما هي العصبية فقط.

**◄ التقليد :**

ومما يتصل بالثقافة كسبب يفضي إلى التعصب ما يمكن وصفه بالتقليد، وهو وصف لا يتناسب مع شروط المنهجية والموضوعية إطلاقاً، وذلك أن يُعجب الناقد بالمعنى، من أجل إعجاب غيره به، فضلاً عن أن يتعصب له لهذا السبب، لأنَّ في ذلك تنازلاً عن العقل والذوق.

وقد أشار النقد العربي إلى وجود هذه الطائفة ضمن الخصومة حول معاني أبي تمام، فهناك من رأى أنَّ أبا تمام لا يحسن أن يقول كقول البحتري :

تسرَّع حتى قال منْ شهد الوغى ... لقاء أعادٍ أمْ لقاء حبائبِ ؟

(١) سر الفصاحة: ٢٧١.

(٢) المصون: ١١.

وقد ردَّ عليهم الصولي بأن الذي افتض بكارة المعنى هو أبو تمام في قوله :

حنَّ إلى الموت حتَّى ظنَّ جاهلهُ ... بأنه حنَّ مشتاقاً إلى وطنِ[١]

ولكنَّ هؤلاء هم " منْ يتعصب على أبي تمام بالتقليد لا بالفهم، ويقدم غيره بلا دراية[٢] "، فلم يوازنوا بين الشاعرين، ولم يتقصّوا نصوصه ومعانيه، وإنما قدموا هذا الرأي الذي يشي بالتعصب والتكبر على أبي تمام، فهو " يقولونه بالتقليد والادعاء، إذ لم يصح فيه دليل، ولا أجابتهم إليه حجة[٣] "، وهو مأزق نقدي خطير يتجلى حين يُلغي الناقد ملكاته النقدية والذوقية، ويقوم باتباع آراء الآخرين.

وقد فسّر ابن الأثير موقف ابن الأعرابي السابق من معاني أبي تمام بأنه موقف جاء على سبيل التقليد، وليس التمحيص والفحص، فابن الأعرابي مع علمه وفضله " لا يعلم أين يضع يده فيه، ويبلغ به الجهل إلى أن يقف مع التقليد الشنيع الذي هذا غايته[٤] "، وهي إشارة من ابن الأثير بأنَّ وقوع هذا الأمر من ابن الأعرابي دال على أنه سيقع من غيره من باب الأقرب، فهو عالم لغوي كبير، ومع ذلك فقد تنازل عن رأيه ليقوم بالتقليد المنهجي للقاعدة التي يلتزم بها اللغويون والنحاة.

ومن ذلك ما يظهر بوضوح عند النقاد اللغويين والنحويين أكثر من غيرهم، وذلك بسبب سيطرة فكرة القديم والمحدث عليهم، وحين نجد لغوياً يتعاطف مع أبي تمام فلعل لذلك سبباً مخفياً لم نتبينه، فنحن نجد أحكام السجستاني منحازة أو لنقل متعاطفة مع أبي تمام، و"يمكننا أن نقول: إن المبرد قد ورث شيئاً من التسامح عن أستاذه أبي حاتم السجستاني، ولهذا فقد اتصفت أحكامه بالهدوء الذي يشوبه شيء من الميل لأبي تمام[٥] "، فكانت المواقف النقدية خاضعة ومتأثرة بتقليد التلميذ

---

(١) ديوان أبي تمام: ٤ / ١٤٠.

(٢) أخبار أبي تمام: ٧٩.

(٣) المرجع السابق: ٤.

(٤) المثل السائر: ٣ / ٣١٥.

(٥) الحركة النقدية: ٢٧، واللافت أنَّ هناك من صنَّف السجستاني ضمن المتحاملين ضد أبي تمام (انظر: قضايا الإبداع الفني: ١٠٨)، ومن قبيل الإشارة إلى تقليد الأساتذة جاء موقف ابن الأثير من أحد المتعصبين ضد المتنبي، إذ يقول عنه: " كنت أعجب منه، وما أعلم الباعث على ذلك الأمر، لأنه لم يكن جاهلاً فأحمله على جهله، وإنما كان معدوداً من العلماء، =

لأستاذه أو الصداقة أو المصلحة.

وأمَّا امتلاء الأحكام النقدية بالعصبية بسبب التلمذة، فلعل ذلك ما قد يتمثل في أن الآمدي كان " تلميذاً لأبي موسى الحامض الذي كان يكره الصولي، ويكثر من التشنيع عليه، وربما كان لهذه التلمذة أثر فيما كان بين هذين الرجلين : الصولي والآمدي من عدواة[1] "، ولذا كان في اعتداد الصولي بنفسه، وسخرية الآمدي منه ما يكشف شيئاً من ذلك.

### ◄ ضعف التدقيق العلمي[2] :

تستدعي العملية النقدية لدراسة المعنى قدراً كبيراً من الخبرة والوعي والتأني في محاورة المعنى، وحين يفتقد النقد أو الناقد هذه الشروط فإنه قد يقع في فخ العصبية على الشاعر، وذلك لأنه سوف يصل إلى النتائج العلمية مبكراً دون أن تخضع لمزيد من الفحص والتدقيق العلمي، ولذاكانت الوصية بأنْ " أنعم النظر إنعام من تقدمت في العلم قدمه، ووقعت الإشارة إلى فضله، ولا تسلط الهوى على الرأي[3] ".

وقد اعتنى النقاد كثيراً بصيانة النقد وحصانته من أن تخترقه العقول والآليات العلمية الضعيفة لأن ذلك سيؤدي إلى نتائج لا تتصل بمقدماتها المنطقية أو المنهجية، وسيتصلب قائلوها عندها دون احتكام إلى جوانبها الأخرى، وقد نبَّه النقاد على أنَّ طائفة من العصبية ضد أبي تمام إنما ولدت بسبب الجهل بمعاني شعره[4]، كما فعل الصولي في تعليقه على عيب بعض النقاد لقول أبي تمام :

---

= فلما وقفت على هذا الكتاب ظهر لي سبب تعصبه الذي كان خفي عني، وذلك أنه كان من تلاميذ الشيخ ابن الدهان، فعلمت أنّ هذا الدخان شواظ تلك النار، ولا ينشأ الصغير إلا على ما رأى عليه الكبير، والتقليد لمن يحسن به الظن غالب على علم المقلد ومعرفته " (الاستدراك لابن الأثير: ٣).

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٢ (المقدمة).

(٢) انظر الحديث عن الضعف العلمي بوصفه سبباً لغياب التعليل ص ٤٧٤ من هذه الدراسة.

(٣) الرسالة الموضحة: ١٠٧.

(٤) انظر: أبو تمام حياته وشعره: ٤٧، مجلة جذور، (حماسة أبي تمام: قراءة في شاعرية الاختيار)، د.عبدالقادر الرباعي، ع ٢، ١٤٢٠هـ، ص ٤٥.

تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت  أعمارهم قبل نضج التين والعنبِ[١]

فقال الصولي : إنهم عابوا هذا البيت وغيره، مع وجود مثيل له في الشعر العربي، و" ليت أبا تمام مُني بعيب من يجلُّ في علم الشعر قدرُه، أو يحسن به علمه، ولكنه مُني بمن لا يعرف جيداً، ولا رديئاً إلا بالادّعاء[٢] "، وهذا الادعاء هو بوابة أولى وسريعة تفضي بصاحبها إلى العصبية، لأنَّ من اعتدّ برأيه فقد تعصب، ولم يكن الصولي ليجد في الضعف سبيلاً إلى العصبية على أبي تمام فقط، وإنما رأى أنَّ ذلك قد يكون سبباً في الإقبال عليه دون وعي، فهو يقول : " رأيت مع ذلك الصنفين جميعاً، وما يتضمن أحد منهم القيام بشعره، والتبين لمراده، بل لا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة له، ؛ إذ كانت تهجم - لا بد - به على خبر لم يروه، ومثل لم يسمعه، ومعنى لم يعرف مثله[٣] "، وهنا تشكيك من الصولي بالمسوغات النقدية التي ينطلق منها بعض المناصرين لأبي تمام أو المتعصبين عليه، ويشير إلى أنَّ آلياتهم النقدية متواضعة، ولا تكفل لهم الدخول إلى فضائه الشعري، وهم أول من لا يستطيع فهم نصوصه، لقيامها على منهج لا يعرفونه ولا يتناغمون معه.

وقد أكثر المتعصبون لأبي تمام من اتهام منتقديه بأنهم جاهلون أو قليلو العلم، كما نجد ذلك عند الصولي، وعند أصحاب أبي تمام حين يُشيرون إلى علماء اللغة[٤]، ولم يكن المتأخرون من معاصرينا بأقل عصبية منهم، فأكثر التعصب نجده عند أحد المتأخرين حين يصف الآمدي بالجهل الفاضح بالشعر[٥]، وأعتقد أنّ هذه عصبية كبيرة منه لمذهب أبي تمام كما يتخيله، وهو الذي يرى أن أبا تمام يمثله، ولعل استخدام بعض المتأخرين لهذا المعيار في الحط من قيمة الآمدي العلمية هو استخدام يكشف عن عدم الموضوعية، كيف والآمدي واحد من كبار علماء العربية، وأخطاؤه ومعايبه لا تعني أن يُرمى بالجهل، وإنما كان موقف الآمدي انحيازاً منه إلى المذهب القديم، وتجانفاً عن المذهب الجديد في قول الشعر وأدائه، لأنَّ الآمدي

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٦٩.
(٢) أخبار أبي تمام: ٣٨.
(٣) المرجع السابق: ٤.
(٤) انظر: الموازنة: ١ / ٢٢، الحركة النقدية: ٢٢.
(٥) انظر: الإنسان والتاريخ: ١٨ هامش ٢.

مؤمن أن أباتمام يبدع بتفرد كبير ويُخطئ بفساد كبير، و"من أجل هذا التفاوت العظيم في شعره، تفاوت الناس في التعصب له، أو التعصب عليه[١] "، فمواقف الآمدي - من وجهة نظره - علمية منهجية، فحيث وقع الفساد تعصب الناس على أبي تمام، وحيث وقع التميز تعصب الناس له .

وإذا كان الصولي يؤكد على أنّ أبا تمام قد " حُسد ودقت معانيه فلحته عصبة[٢] "، فإنّ ذلك الضعف العلمي في تدقيق المعاني وتفتيقها عند النقاد أمرٌ لم ينفرد به القدماء دون المتأخرين ؛ فأمّا القدماء فإن ابن الأثير ينتقد ابن الدهان في مآخذه على معاني المتنبي وأبي تمام، و " أنه يذكر بيتاً من الشعر ويعزوه إلى المتنبي ولا يكون له، ويذكر بيتاً آخر ويعزوه إلى أبي تمام، أو إلى أبي عبادة البحتري، ولا يكون له !، وهذا عيب[٣] "، وأما المتأخرون، فإنّ زكي مبارك يسم المرزباني بالتعصب ضد أبي تمام، وذلك بعد أن حاكمه إلى آراء ابن المعتز، فهو يتهم المرزباني بالتحامل والعصبية وذلك في رأي ينقله المرزباني عن ابن المعتز وليس له[٤]، كما يشير إلى ذلك أحد الباحثين[٥]، وهذه غفلة علمية ممكن أن تُفهم في ظل الخدمة المتواضعة التي نالها كتاب (الموشح) في ذلك الوقت، أو لسبب آخر، ولكنها تكشف أنَّ من أسباب التعصب أو الرمي به الاعتماد على منهج علمي متواضع.

### ◄ الشهرة :

حبُّ الشهرة : حافز مهم من حوافز العصبية عند بعض النقاد، وهي التي تدفعهم إلى مؤاخذة الشاعر والتعصب عليه، ولا شك أنّ التصدي لشاعر كبير كأبي تمام، وما يترتب على ذلك من الردود والمناقشات، هو أمرٌ يكفل للناقد أن يشتهر إذا كان

---

(١) الموازنة: ٢ / ١٦٦.

(٢) النظام: ٦ / ٢٨١.

(٣) الاستدراك: ٢.

(٤) النثر الفني في القرن الرابع: ٢ / ١٥١. ١٥٢، وقد وافق د.عبدالله محارب رأي د.زكي مبارك في الإشارة إلى تحامل المرزباني (أبوتمام بين ناقديه: ٢١٠).

(٥) انظر: مجلة جذور، المزباني الناقد في الموشح، عبدالغني حسني، ع ٥، ١٤٢١هـ، ص ٤٢٢.

ممن لم يذع أمره.

وقد توقف الصولي ملياً عند هذه الطائفة، ورأى أنَّ هناك صنفاً من أصناف مؤاخذي أبي تمام " منْ يجعل ذلك سبباً لنباهة، واستجلاباً لمعرفة، إذ كان ساقطاً وخاملاً، فألف في الطعن عليه كتباً، واستغوى عليه قوماً، ليُعرف بخلاف الناس، وليجري له ذكر في النقص إذ لم يقع له حظ في الزيادة، ومكسب بالخطأ إذ حرمه من جهة الصواب[(١)] "، وهذه مقاربة من الصولي لواقع عدد من النقاد يتحركون لقراءة النص دون أن يقدموا تعليلاً أوموازنة، لأنهم لم يتحركوا لذلك، وإنما كانت دوافعهم مختلفة، وهي محاولة الاصطدام بنصوص أبي تمام لتكفل لهم الشهرة، وذلك من خلال الدخول في سلسلة من الردود والتعقيبات، وكما يقول أبو الفرج الأصفهاني : "هذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا الدهر، ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس، وطلب معايبهم، سبباً للترفع، وطلباً للرياسة[(٢)]".

**❑ المتعصبون له :**

وجدت فئة من النقاد تعصبت لأبي تمام، وبالغت في محبته، وهي فئة شملت علماء اللغة، والكتاب، والشعراء.

فمن علماء اللغة الذين تعصبوا لأبي تمام، وألحوا باللائمة على مبغضيه : الفضل اليزيدي الذي قام بتجهيل ناقدي أبي تمام وعائبي معانيه[(٣)] .

ومن الكتاب الذين تعصبوا لأبي تمام : الصولي، وهو رأسهم وأولهم، وهو الذي يرى أنَّ " منزلة عائب أبي تمام - وهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده، فلم يبلغه فيه، حتى قيل : مذهب الطائي، كل حاذق بعده ينسبل إليه، ويقفِّي أثره - منزلةٌ حقيرة يُصان عن ذكرها الذم، ويرتفع عنها الوهد[(٤)] "، وهو رأي من الصولي يتضح فيه الميل الكبير إلى جانب أبي تمام، وقد جاءت جهود الصولي وعلى رأسها كتابه (أخبار أبي تمام) على سبيل الحجاج عن أبي تمام

---

(١) أخبار أبي تمام: ٢٨.
(٢) الأغاني: ١٦ / ٣٨٣.
(٣) أخبار أبي تمام: ١٠١.
(٤) المرجع السابق: ٣٧.

والدفاع عنه[(١)]، وسيتضح لنا كيف سلك من السبل والمسالك العصبية ما جعله يُحقق ميله إلى أبي تمام دون غيره.

وأما الشعراء الذين ناصروا وتعصبوا لأبي تمام، فعدد، ومنهم: عمارة بن عقيل، وابن المعتز، والبحتري.

حيث يقول الأول عن أبي تمام: " كمل والله[(٢)] "، ويقول ابن المعتز: " شعره كله حسن[(٣)] "، ويقول البحتري: " لو رأيت أبا تمام لرأيت أكمل الناس عقلاً وأدباً، ولعلمت أن أقل شيء فيه شعره[(٤)] "، وقد اتخذ ابن المعتز مواقع نقدية متقدمة حين حاول أن يثني المتعصبين ضد أبي تمام عن آرائهم، ففعل ذلك مع المبرد[(٥)]، ومع ابن المدبر[(٦)]، وهي خطوات نقدية تكشف عمق المناصرة التي يدين بها ابن المعتز لأبي تمام، حتى كأنه تحول إلى مبشّر بمذهبه، وذاب عنه.

ولعل صورة علي بن الجهم في حبّه ومعاصرته لأبي تمام تكشف طبيعة علاقة المناصرة القوية لأبي تمام، إذ يُثني علي أبي تمام ويجد فيه أخاً بالأدب والمودة، حتى يدفع ذلك إلى اتهامه بالمبالغة في حبه[(٧)]، ولعل صلة الحب بينهما لم تقف عند حيز الثناء النقدي الذي يُكرّره علي بن الجهم، وإنما تحولت لتُصبح شعرية شخصية، يُثني أبو تمام عليه بقوله:

أو يفترق نسب يؤلف بيننا ... أدبٌ أقمناه مقام الوالد[(٨)]

---

(١) انظر: مجلة فكر وإبداع، (شعر أبي تمام بين شرح التبريزي وموازنة الآمدي)، د.عبدالله محارب، ع ٦، ٢٠٠٠م نقلاً عن مقدمة أخبار البحتري: ٢٢.

(٢) الأغاني: ١٦ / ٣٨٣.

(٣) طبقات الشعراء: ٢٨٤.

(٤) أخبار أبي تمام: ١٧١ - ١٧٢.

(٥) انظر: المرجع السابق: ١٨٤، الحركة النقدية: ٣٤، وانظر إشارة المبرد العميقة إلى أنه لا يغمط أبا تمام حقه إلا جاهل أو غير متبحر في شعره (أخبار أبي تمام: ٢٠٤).

(٦) انظر: مروج الذهب: ٤ / ٧٢ - ٧٤، الخصومة البلاغية والنقدية: ٥٤.

(٧) أخبار أبي تمام: ٦١.

(٨) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٠٢.

ويودّعه عليٌّ عند السفر[١]، ويرثيه عند موته[٢].

## ❑ المتعصبون عليه:

كانت هذه الطائفة سبباً في إشعال الخصومة حول المعنى في شعر أبي تمام، حيث توفر لها عدد من العلماء الذين ينتمون إلى مذاهب متعددة من النقد كاللغويين والنحويين والكتاب والشعراء، وكلهم ساهموا في تقديم المآخذ، وظهرت عصبيتهم على أبي تمام.

فأما اللغويون والنحاة فكثير، ومنهم: ابن الأعرابي، وأبو سعيد الضرير، وأبوذكوان، وهم يستصحبون حس الصحة والخطأ من حيث اللغة، وحين وجدوا أبا تمام خرج عن مألوفهم، ناصبوه العداء لذاته.

وأمَّا الشعراء الذين ناصبوا أبا تمام العداء، فهم الذين تصادمت مصالحهم الشعرية مع إبداع أبي تمام، حيث تحول حضور أبي تمام إلى نوع من الفتنة[٣]، فقد سيطر على الساحة الشعرية، و" ما كان أحد من الشعراء يقدر على أن يأخذ درهماً بالشعر في حياة أبي تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه[٤]"، ولاشك أنّ حضور أبي تمام قد ساءهم، ولذا فقد اتسم نقدهم بالتحامل،، وقد كان على رأس الشعراء المناوئين لأبي تمام: دعبل الخزاعي، الذي سيطر عليه حسُّ التكسب والشره المادي في الشعر، وكانت دوافع نقده تقف وراء ذلك، بل إنَّ هذا الحس اتجه لغير أبي تمام، فهو يقول عن إبراهيم الصولي - مثلاً -: " لو تكسب إبراهيم بن العباس بالشعر لتركنا في غير شيء[٥]"، ممَّا يؤكد اتكاؤه على هذا المنهج، وهو دائم التنقص لأبي تمام، و ينظر إلى معانيه على ضربين، فإما معانٍ لا قيمة لها بنظره، وإما أنها جيدة فينسبها إلى السرقة[٦].

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٠١.

(٢) أخبار أبي تمام: ٢٧٦.

(٣) انظر المبهج: ٨٧، وفيه قال عمارة بن عقيل للمبرد: أنشدني من شعر شاعركم هذا الذي فتنتم به.

(٤) الأغاني: ١٦ / ٣٨٨.

(٥) المرجع السابق: ١٠ / ٤٤.

(٦) انظر: المرجع السابق: ١٦ / ٣٨٨.

ولقد سجل الدارسون لدد خصومة دعبل مع أبي تمام حتى إنه حين ألّف كتابه (كتاب الشعراء) لم يُدخله ضمنهم، بحجة أنه من الخطباء لا الشعراء[١]، ونحن نجد أن علي بن الجهم المتعاطف مع أبي تمام حين يذكر دعبلاً فإنه يشير إلى الخلل المنهجي عند دعبل في نقده لأبي تمام وهو أنه يكذب عليه، ولكن ابن الجهم يسوق ذلك من خلال تكفيره لدعبل ولعنه ![٢]، وهنا تكمن المفارقة أو العصبية من الشاعرين لأبي تمام وعليه، ولاشك أن دعبلاً شكل ركناً مهماً في سجل الخصومة ضد أبي تمام، فقال عنه المناصرون : " قيل لأبي علي الأموي : أدعبل أشعر أم الطائي ؟ فقال : أما إني - والله - خائف أن أصفع دعبلاً بنعل الطائي فأضع من قدر صاحبها[٣] "، ولاريب أنّ هذه عصبية كبرى من مناصري أبي تمام تكشف لنا عن الحضور الكبير لدعبل في الشغب على أبي تمام.

وأما الكتّاب فمنهم أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار[٤]، وأمّا الذي أخذ حظاً كبيراً من الجدل فهو الآمدي، وهو من أهم النقاد الذين درسوا أبا تمام، واقتربوا من شعره من خلال كتابه الضخم (الموازنة)، ولعل هذه الضخامة وامتداد القول في أبيات أبي تمام ومعانيه، وروح الجدل المتشعبة فيه، هي التي ولدت الاختلاف في بيان موقفه من أبي تمام، بالإضافة إلى المنهج الحواري الذي صنع كتابه وفقه، فقد تباين النقاد والدارسون في وصف الآمدي بين العصبية والموضوعية، فصنفه بعضهم من المتحاملين على أبي تمام[٥]، وجعله آخرون من المنصفين[٦].

فأما الآمدي نفسه فإنه يرى أنه جاء ليقول كلمة الفصل في ذلك، لأنه وجد

---

(١) الموازنة: ١ / ١٩.

(٢) أخبار أبي تمام: ٦١، بتصرف.

(٣) انظر: البصائر والذخائر: ٤/ ١١٨، ربيع الأبرار للزمخشري: ٤ / ٢٥٤.

(٤) انظر: الوساطة: ٢٠٩، إعجاز القرآن: ١٠٩.

(٥) انظر: طيف الخيال: ١٢، ١٩ - ٢٣، النظام: ١ / ١٦٩ (المقدمة) ٣ / ١٠٨، ٣ / ١٠٨، المحب والمحبوب: ١ / ٢٨٣، معجم الأدباء: ٨ / ٨٨، نقد الموازنة: ١٤، أبو تمام حياته وشعره: ١٥٨، الذوق الأدبي: ١٥٣.

(٦) انظر: النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري: ٨٦ - ٨٨.قضية عمود الشعر: ١٢٥، أبو تمام بين ناقديه: ٣٨٤.

منهجين متضاربين : غلاة في أبي تمام وناقمين عليه[١]، و"بالله أستعين على مجاهدة النفس، ومخالفة الهوى، وترك التحامل[٢]"، ولكنّ السؤال النقدي الكبير هو هل استطاع الآمدي أن يكون موضوعياً ؟ وأنْ يلتزم المنهج النظري الرائع الذي أصَّل له ؟[٣]

فموضوعيته يجب أن تتناقض مع السخرية العميقة التي يوجهها إلى أبي تمام كوصفه بالحمق والسخف والقبح ولعنه - مما سيأتي -، لأنَّ النقد مهما كان قاسياً فإنه لا يستدعي هذه الألفاظ، والقول بعصبيته تتناقض مع تأصيله النظري العميق لمنهج الموازنة، وتتناقض مع ردوده على ابن عمار الذي تجنى على أبي تمام، وتتناقض مع تعليلاته وتحليلاته المطولة لأبيات أبي تمام، وأنه لا يقول - غالباً - إلا بالحجة والدليل، ومن هنا حدث الاختلاف الكبير في وصف موقفه.

ويلتقط الحموي دليلاً على عصبية الآمدي، وهو التناقض، فحين قرأ قول أبي تمام :

أصَمَّ بك الناعي وإنْ كان أسمعا ... وأصبح مغنى الجود بعدكَ بلقعا[٤]

يشير إلى أنَّ الآمدي " شرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين، فتارة يقول : هو مسروق، وتارة يقول : هو مرذول، ولا يحتاج المتعصب إلى أكثر من ذلك، إلى غير ذلك من تعصباته، ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله، لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع من أبي تمام[٥] ".

والذي أميل إليه في توصيف حالة الآمدي النقدية أن يقال : إنه اقترب من الموضوعية[٦]، أو أنه رغب فيها[٧]، وحاول أن يكون مثالها الساطع، وكان منهجه

---

(١) انظر: الموازنة: ١ / ١٤٠.
(٢) المرجع السابق: ١ / ٤٢٩.
(٣) انظر: المرجع السابق: ١ / ٥٧.
(٤) ديوان أبي تمام: ٤ / ٩٩.
(٥) معجم الأدباء: ٨ / ٨٨.
(٦) انظر: أبوتمام وقضية التجديد: ١٧٠، الحركة النقدية: ١٨٢.
(٧) انظر: الحركة النقدية: ٢٢٤.

النظري قفزة منهجية و " وثبة في تاريخ النقد العربي، بما اجتمع له من خصائص لا بما حققه من نتائج[١] "، ولكنه أخفق في جانب التطبيق، ومع ذلك فإن حقه لا يغمط، لأنه من أبرز نقادنا العرب، وكان واحداً من الذين اجتهدوا في استخدام أذواقهم في قراءة المعنى الشعري، "والعدل في الأدب ليس معناه: إهمال الذوق الشخصي، وعدم الحكم على الرديء برداءته[٢] "، ولكن الآمدي كان يأرز إلى ثقافته ومبادئه، وهي التي دفعته - أحياناً - إلى الموقف غير الموضوعي من أبي تمام، خلافاً لمن يرى أنّ أحكام الآمدي بعيدة عن التعصب تماماً، وذلك لأنه التزم مذهب الأوائل[٣]، فنحن هنا لا نلغي عصبيته بحجة التزامه ثقافته، ولكننا نقول: إن التزامه هذه الثقافة والتكوين العلمي هو الذي أوصله إلى هذا المنعطف النقدي ضد أبي تمام، " ولا ريب أنَّ الآمدي حاول أن يكون منصفاً، وظهر بمظهر المنصف في مواطن عديدة، ولكنّ ميله كثيراً ما يوجهه رغماً عنه[٤] "، ولذا فإنَّ من اشتهر بالإنصاف في دراسة أبي تمام، كابن سنان، رمى الآمدي بالتحامل[٥]، مع أن ابن سنان يجتهد في الابتعاد عن هذا المصطلح حفظاً لمقام العلماء[٦].

هذا رأي مجمل يتصل بموضوعية الآمدي أو عصبيته، وتبقى معالجة بعض المداخل الخاصة بالمتعصبين على أبي تمام، ومنها أن يقال:

إنَّ ثناء الناقد على شاعر، أو ذكره لبعض المحاسن، وإشادته بمعانيه الشعرية ليست دليلاً مطلقاً على عدم تعصبه، فشاعر كأبي تمام لا يُدفع إحسانه، ولايصح - فيما أعتقد - أن يُتهم أنصار أبي تمام بعصبيتهم على الآمدي، لأنهم لم يشيروا إلى دفاعه عن أبي تمام[٧]، وذلك لأنهم وجدوا أنّ تحامله أعلى من دفاعه، وأما الإشادة

---

(١) تاريخ النقد الأدبي: ١٥٧.

(٢) النقد المنهجي عند العرب: ٩٢.

(٣) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٣٨٤، واللافت هنا أن د.محارب يُشير إلى أن الآمدي يميل بوضوح إلى البحتري (٣٩٢) ويوقع الحيف على أبي تمام (٣٩٣) ويميل مع البحتري دون أبي تمام (٣٩٦).

(٤) تاريخ النقد الأدبي: ١٦٤، وانظر: حركة اللغة الشعرية: ٢٧.

(٥) انظر: سر الفصاحة: ٢٣٣.

(٦) انظر: المرجع السابق: ١٣٢.

(٧) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٤٠١.

بإشارات الآمدي إلى تميز أبي تمام في بعض المواضع، فإنّ أنصار أبي تمام لو وجدوه يُغفل إحسان أبي تمام كلياً لما رموه بالتعصب، وإنما بالجهل، وكذلك فإنّ نقد الآمدي لبعض أبيات البحتري أحياناً، ليست دليلاً على عدم ميله إليه وتعصبه له[١]، لأنّ التعصب هنا ليس شخصياً صرفاً حتى نقول إنه يحبه بكل ما فيه، فالآمدي علم ضخم، لن يكون كغيره ممن يطوي سوآت البحتري من أجل تعصبه له، وخاصة ما وضح منها.

ويُخاطب بعض المتعصبين أنصار أبي تمام بأنّ سبب عصبيتهم ضده: " أنكم ترفعونه فوق قدره، وتقدمونه وتنسبون إليه ما قد سرقه[٢] "، فكأنّ الموقف المتعصب ضده ناتج من موقف المناصرين، ولذا فقد وجدنا الآمدي المتهم بالعصبية ضد أبي تمام يُعنى بتفنيد أخطاء الصولي المتهم بالعصبية لأبي تمام، وكأنها خصومة بين مناهج متباينة، ولكنها اتخذت أبا تمام ميداناً لخصومتها، ولعل سقف هذه الخصومة هو ما يتجلى في الدلالة التي يحملها عنوان كتاب المرزوقي (الانتصار من ظلمة أبي تمام)، وكأن التعصب أصبح في حاجة إلى انتصار وذلك لوجود طرف يوجه دفة الخصومة إلى الظلم، ولئن كنّا نؤكد على وجود التجاوز الواضح عند بعض المناصرين، وأنهم بالغوا في الإشارة إلى منزلة أبي تمام، فإن ذلك ليس مسوغاً للعصبية ضده، وإنما يجب التأكيد على حجمه الشعري، والإشارة إلى الخلل في المآخذ الدائرة حوله، أي أن نقوم بصرف المآخذ الموجهة إلى أبي تمام ونقلها إلى مادحيه الذين بالغوا.

يقال ذلك، بالإضافة إلى أنّ المناصرين قلقون من العصبية ضده، وكأنهم يستبطنون السبب نفسه، وأن عصبيتهم له ناتجة من اتهامه بإفساد الشعر، أو نفي الشاعرية عنه، أي إنهم يقومون بردة فعل للفعل الأول، فهناك " من يتعصب له فيفرط، حتى يُفضله على كل سالف وخالف، وأقوام يتعمدون الرديء من شعره فينشرونه، ويطوون محاسنه، ويستعملون القحة والمكابرة في ذلك[٣] "، فنحن أمام ممانعة من الطرفين، أو هي انتصارات شخصية تغيب فيها الموضوعية والمنهجية

---

(١) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٤٠٨.

(٢) أخبار أبي تمام: ١٨٢.

(٣) الأغاني: ١٦ / ٣٨٣.

العلمية، ويغدو الناقد مناصراً لشاعره أو متهجماً عليه من خلال عصبيته فقط.

ومن المهم أن نختم الحديث عن المتعصبين بالإشارة إلى أنّ التعصب لا يعني عدم الصحة مطلقاً، فقد يتعصب أحدهم لأبي تمام أو عليه في معنى من المعاني، وهو صاحب الموقف الصحيح، والمنكرون له هم أصحاب الموقف الخاطئ، وحين توقف ابن الأثير أمام قول أبي تمام:

خلط الشجاعة بالحياء فأصبحا كالحسنِ شيبَ لِمغرمٍ بدلالِ[(١)]

فإنه يقول: " تغالت شيعة أبي تمام في وصف هذا البيت، وهو لعمري كذلك[(٢)] "، فابن الأثير يصف صنيع المناصرين أو متشيعي أبي تمام بالمغالاة، ولكنه لا يبخسهم حقهم، فمنهجهم يحمل مغالاة، ولكنّ رؤيتهم العلمية صحيحة، وكذلك جاءت آراء بعض المنتقدين لأبي تمام علمية ودقيقة، ولكن لوثة العصبية هي التي شانتها، فالمعلومة صحيحة والمنهج رديء، ومعلوم أن هناك " من انتصر له بحق، وردّ على الطاعن قوله بحجة واضحة، ومنهم من لم تساعده الحجة في الانتصار له[(٣)] "، فليس رفض العصبية كافياً للإقناع بصواب المعلومة أو خطئها.

ومما يُلحظ أنَّ مناهج المتعصبين لأبي تمام وعليه ذات درجات تتفاوت، ولكنَّ الإشكال يقع حين تكون تهمة التعصب تهمة جاهزة لإطلاقها على كل مَنْ خالف الرأي، أو اتكأ على ذوقه، وحاول أن يقول برأيه، فالبديعي - مثلاً - يشير إلى أنَّ "من يزعم أنه ليس لأبي تمام ولا للمتنبي من الغزل شيء يروق ولا يحسن، وهذا القول لا يصدر إلا عن تعصب أو جهل[(٤)] "، وهو رأي قطعي حاد، لا يمكن مقاربته إلا بالوعي بما يضمه من نفي لرأي الآخر، وإمكانات ذوقه، إذ ما على مَنْ قال هذا الرأي ! ما دام مستنداً إلى دليل من لغة أو صور أو ذائقة، ومعلوم أنّ الذوق قيمة نقدية كبيرة تواتر التراث النقدي على الإعلاء من شأنها، ومهما كان " يُعرف أن الذوق مقياس فضفاض، فيه مكان للحيف والجور والتحامل، ولكن لا يسعه إلا أن

(١) ديوان أبي تمام: ٣ / ١٣٧.
(٢) المثل السائر: ٢ / ١٤٩.
(٣) النظام: ٦ / ٢٦١.
(٤) الصبح المنبي: ٤١٢ - ٤١٣.

يُسلم للذوق بحقه المطلق في ممارسة عمله كيف يشاء[١] "، وذلك إذا أصبح هذا الذوق ذوقاً مدرباً، ومبنياً على الوعي والتبصر بخصوصية الشعر، وسياقات الكلام.

### ❑ المنصفون:

لم تكن الأطراف المتباينة في دراسة معاني أبي تمام مانعة من وجود المنهج الأوسط، وهو الإنصاف؛ بل إنه تجلى على شكل رجال وكتب ومواضع.

فرجل لغوي كالمبرد يتحول تعصبه على أبي تمام إلى محبة عميقة، حتى " قال أبو العباس عبدالله بن المعتز: وما مات إلا وهو منتقل عن جميع ما كان يقوله، مقر بفضل أبي تمام وإحسانه[٢] "، أي إنَّ الاقتناع العلمي كان خاضعاً للمساءلة والتدقيق، وهذا يُشير إلى ما " يمكن أن يطبع الخطابات المعرفية من نزوع إلى التصحيح، وتقويم للبدائل[٣] "، وإذا كان غيره من العلماء مهما شُرحت له محاسن أبي تمام يأبى إلا أن يظلّ على تعصبه[٤]، فإن المبرد بإنصافه يفحص الحجج ويختار الجيد الجميل.

ويلحظ الباحث أن الرغبة بالإنصاف والاتجاه إليه يُشكل هاجساً عاماً لدى المؤلفين، فأبو تمام إنما أتي من المتوحشين عليه والمائلين إليه، و" ليس جناية هذا المنابذ - أي المتوحش - على أبي تمام بأعظم من جناية المائل إليه[٥] "، وسعى ابن المعتز إلى " ارتداع المسهب في امتداحه، ورد الراغب عنه إلى إنصافه[٦] "، ويشير التبريزي إلى أنّ نقدة أبي تمام كانوا على صنفين، " فبعضهم يُنحي عليه، ويُهجّن معانيه، ويُزيف استعاراته، وبعضهم يتعصب له، ويقول: منْ جهل شيئاً عابه[٧] "، مما يؤكد على وجود هذا التيار النقدي الذي يسعى إلى معرفة الجيد والرديء.

---

(١) نظرية النقد العربي: ٥٦.
(٢) أخبار أبي تمام: ٢٠٤.
(٣) نقد النقد: ٣٢٩.
(٤) انظر: المصون: ١١.
(٥) النظام: ٣ / ٦٠، وانظر منه: ٦ / ١٠٠.
(٦) انظر: البصائر والذخائر: ٩ / ٩٤، البديع: ١.
(٧) ديوان أبي تمام: ١ / ١.

ويجيء موقف ابن سنان ليكون منصفاً في تطبيقه و واضحاً في تنظيره للإنصاف، فهو حين يستعرض الرديء من شعر أبي تمام لا يستهدف الطعن على صاحبه، ويقول : " إنما قادتنا الحاجة في التمثيل إلى ذكر الجيد والردئ والفاسد والصحيح على ما ذكرناه سالفاً، ومعاذ الله أن يخرجنا بغض التقليد وحب النظر من الطرف المذموم في الإتباع والانقياد إلى الجانب الآخر في التسرع إلى نقص الفضلاء والتشييد لما لعله اشتبه على بعض العلماء والرغبة في الخلاف لهم وإيثار الطعن عليهم، بل نتوسط إن شاء الله بين هاتين المنزلتين فننظر في أقوالهم ونتأمل المأثور عنهم ونسلط عليه صافي الذهن ونرهف له ماضي الفكر، فما وجدناه موافقاً للبرهان وسليما على السبر اعترفنا بفضيلة السبق فيه وأقررنا لهم بحسن النهج لسبيله. وما خالف ذلك وباينه اجتهدنا في تأويله، وإقامه المعاذير فيه، وحملناه على أحسن وجوهه وأجمل سبله، وإيجاباً لحقهم الذي لا ينكر، وإذعاناً لفضلهم الذي لا يجحد، وعلما أنهم لم يؤتوا من ضلالة ولا كلال ذهن وفطنة[١] "، فابن سنان في هذا النص النقدي العميق يلفت النظر إلى أنَّ استعراض الرديء من شعر الشاعر لايعني الطعن أو التعصب على الشاعر، وإنما الناقد محتاج إلى التوازن وأن يستعرض الجيد والرديء من الشعر، وخاصة بعد أن يحفظ لأهل المقامات مقاماتهم، وذلك لأنه سيقيم المعذرة لمعايبهم، وسوف يحمل أقوالهم على المحمل الأحسن، وذلك انطلاقاً من أنهم كانوا بصدد الأداء الإبداعي.

ولعل موقف ابن سنان هو شرح لموقف علي الجرجاني الذي أكد على وجود الخطأ في معاني أبي تمام، "ولست أقول هذا غضاً من أبي تمام، ولا تهجيناً لشعره، ولا عصبية عليه، فكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه، ... أنه يحظر إلا اتباع الحق وتحري العدل والحكم به لي أو علي[٢] "، فالقاضي يؤكد هنا على أنَّ بيان الرديء من المعاني لا يعني الغض من قيمة الشاعر، فهو واحد من الموالين لأبي تمام والمقدمين له، ولكن ذلك لا يمنع من قول الحق في أخطائه، واللافت هنا، أن الدكتور عبدالله محارب يرى في صنيع القاضي الجرجاني تمويهاً بالنزاهة والإنصاف، وليس إنصافاً[٣]، وأن الحقيقة تقضي بأن القاضي متعصب ضد أبي تمام، وكان

---

(١) سر الفصاحة: ١٣٥.

(٢) الوساطة: ١٩ - ٢٠.

(٣) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٢١٤.

الأقرب أن يقرأ الدكتور السياق الكامل لرأي القاضي الجرجاني، وأنه في معرض معالجة قضايا عابرة في شعر أبي تمام، وأن يستصحب الفارق بين الملاحظات التي ترد في كتاب لا يخص أبا تمام ككتاب الوساطة، ومن ثم سيكون الحديث عن أبي تمام موجزاً، وبين كتاب خاص بأبي تمام، كالموازنة، فالواجب تفصيل القول في هذه المسألة عند الآمدي بخلاف الجرجاني، وإذا الدكتور محارب قضى بتعصب الجرجاني، مع تصريح الجرجاني بأنه من موالي أبي تمام، وممن يدينون بتقديمه، وعدها محارب نوعاً من التمويه، فإنه نفى وجود التعصب من الآمدي[1] - وهو الذي تواتر كثيرون على اتهامه بذلك ـ، وهذا أمر مستغرب.

ولعل ابن الأثير واحد من المتعاطفين مع أبي تمام، ولذا فهو يعلق على بعض الرديء في شعر أبي تمام والمتنبي، ويقول: " ما من شاعر مفلق ولا كاتب بليغ، ولا خطيب مصقع إلا وله الرديء، ومن الذي سلم أو يسلم من ذلك[2] "، و هذا منهج المتعاطفين، وإلا فهي قاعدة متفق عليها، ولا أظن أن المؤاخذين لأبي تمام وغيره ينكرونها، فليست دليلاً على إنصاف قائلها، لأنها شائعة بين النقاد.

## ❑ مسالك العصبية:

تظهر في دراسات بعض النقاد إشارات واضحة إلى أنهم من أنصار أبي تمام أو من معاديه، ولكنّ ذلك ليس شرطاً، فقد يكون التعصب للشيء أو عليه خفياً ودقيقاً، ويسلك صاحبه مسالك دقيقة تكفل له الظهور بمظهر المنصف أو ادّعاء ذلك، وهي حالة شائعة، وقد سجلت لها بعض النماذج[3].

ولعل عبارة الآمدي تعد مدخلاً جيداً لبحث هذه القضية حيث يقول: " أفرط المتعصبون له في تفضيله، وقدموه على منْ هو فوقه من أجل جيده، وسامحوه في رديئه، وتجاوزوا له عن خطائه، وتأولوا له التأول البعيد فيه. وقابل المنحرفون عنه

---

(١) اللافت أن د.محارب حين ينفي التعصب عن الآمدي، فإنه يتفاوت في وصف منهجه، فهو مرة ممن يتجاهل المقاييس النقدية حين يقرأ شعر أبي تمام (أبو تمام بين ناقديه: ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٩) ويصفه مرة أخرى بأنه ملتزم بمقاييسه في تذوق الشعر عند الطائيين (نفسه: ٣٠٨).

(٢) الاستدراك: ٢٤.

(٣) انظر: تاريخ النقد الأدبي: ١٦٠.

إفراطاً بإفراط فبخسوه حقه، واطرحوا إحسانه، ونعوا سيئاته، وقدموا عليه من هو دونه. وتجاوز ذلك بعضهم إلى القدح في الجيد من شعره، وطعن فيما لا مطعن عليه فيه، واحتج بما لا تقوم حجة به[١] "، وهي رؤية تكشف عن وسائل وآليات مختلفة يوظفها المتعصبون من أجل نصرة مذهبهم وشاعرهم، ومنها :

**⇦ الادعاء وعدم اطّراد المقاييس :**

كان من مسالك العصبية التي ارتكبها بعض المناصرين والرافضين لأبي تمام، أنَّهم لم يلتزموا المعايير المصنّفة من قِبلهم أو من قبل سابقيهم، وإنما وجّهوا مقاصدها وفق اشتهاءاتهم، ولعل موقف ابن الأعرابي السابق هو مثال ساطع على ذلك، فالنص الشعري مجرداً عن سياقاته حاز إعجابه، ولكنه حين استذكر والتزم موقف طائفته اللغوية من القديم، وعرف أن البيت لأبي تمام نكص عن موقفه، وهذا هو ما يُشير إلى قضية عدم اطراد المقاييس النقدية وحضورها في تراثنا[٢]، وأن الموقف النقدي متفاوت من المعنى الشعري القديم والحديث شدة وليناً.

ولقد ظهر شيء من هذا المسلك في أنْ " أغضى المرزوقي عيناً على هوى عن بعض سرقات أبي تمام وعيوبه التي تنازعها بعض النقاد في الخصومة حول شعره[٣] "، ولاشك أنَّ هذا الإغضاء يحمل ويشير إلى التفاوت في المنهج، وأنْه قد يُطبّق من الآليات والمناهج ما يجد فيها خدمة لغرضه وشاعره المحبوب، وقد يطبق ما يستطيع من خلالها النيل من شاعره غير المحبوب إليه.

وقد التقط الشريف المرتضى تطبيقاً خفياً عند الآمدي، ورأى الشريف أن الآمدي لجأ إليه لينصر البحتري على أبي تمام، فقال : " إن قال : مدحتُ جملة الأبيات، وقلتُ : إنها حسان وأغراضها مستقيمة ؛ قلتُ : هذا مدح تكلفته، وما نراك إذا أعجبك أو أطربك معنى للبحتري تقتصر على هذا القدر من المدح[٤] "، أي إن

---

(١) الموازنة: ١ / ١٤٠.

(٢) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ٢٩، وانظر الإشارة إلى الموازنة بين الموقف من القديم والحديث في (المنصف: ٤٧٧).

(٣) منهج المرزوقي: ١١٤.

(٤) طيف الخيال: ١٢.

الشريف يجد أنّ الآمدي يستتر وراء هذا المنهج في قراءة النص ليُخفي ميله إلى البحتري، فحين ينهض لمديح معاني أبي تمام فإنه يوجز ويختصر، وحين يتجه إلى قراءة معاني البحتري فإنه يُطيل ويُسهب.

ويُلحظ حضور الادعاء في الخصومة التي جرت حول أبي تمام، وهو ادّعاء أفضى بأصحابه إلى العصبية – ولا شك ـ، فناقد كالصولي يُعلي من شأن فهمه وعلمه ودقته[١]، ويشتغل على جمع ديوان أبي تمام ونقده، ويرى أنّ الناس " بعد إتمام هذه النسخة يجتمعون عليها، ويُسقطون غيرها، كما كانوا مختلفين في شعر أبي نواس وأخباره، ثم قد اجتمعوا عليه بعد فراغي منه، حتى إن النسخة من شعره من غير ما عملته لتباع بدراهم، قد كانت قبل ذلك تباع بعددها دنانير، ولعلها بعد قليل تُفقد فلا تُرى، وتسقط فلا تراد[٢] "، فهو إيمان عميق، أو ادعاء لا يتردد الصولي في إبدائه، و هذا الادعاء الذي يُصرح به في خطاب المقدمات التنظيرية سهل، ولن ينفصل عن السخرية بجهود السابقين والتعميم في الرؤية[٣]، وقد كان الأولى عدم الاعتداد المبالغ به بالذات، وأن تجيء الدراسات المتأخرة لتسد الثغرات والثقوب في الدراسات السابقة، وأن تتكامل معها، لا أن تقوم بهدمها والتقليل المطلق من شأنها، وحين يُفعل ذلك، كما هي حال الصولي، فإنه لابد أن يُفضي إلى أن يقوم النقاد الآخرون بالسخرية منه .

**⇦ التكلف :**

تمتد العصبية على الشاعر وتظهر آثارها في المناحي النقدية جميعاً، ومن ذلك طريقة التعبير عن المأخذ أو نفيه ونقده، فالصولي يقول مدافعاً عن أبي تمام : " لو قصر في قليل – وما قصر – لغرق ذلك في بحور إحسانه[٤] "، فظاهر العبارة يحمل إيماناً بأنَّ أبا تمام لم يُقصرّ في أداء معانيه، وهو ما لا يقوله النقاد المنصفون جميعاً، لأنَّ الشاعر بطبيعة حاله معرض للخطأ.

---

(١) انظر: أخبار أبي تمام: ١١ – ١٢.

(٢) المرجع السابق: ٥٥ – ٥٦.

(٣) نقد النقد: ٣٢٤، بتصرف.

(٤) أخبار أبي تمام: ٣٨.

ويُنقل عن أبي الفرج الببغاء أنه قال: "كان الآمدي النحوي صاحب كتاب الموازنة يدَّعي هذه المبالغات على أبي تمام، ويجعلها استطراداً لعيبه إذا ضاق عليه المجال في ذمّه[١]"، أي أنّ أبا الفرج يرى أن الآمدي يسلك منهج المبالغة في تهويل أخطاء أبي تمام، ويتكلف في سبيل إظهارها، وهذا - برأيي - يقع على خلاف منهج ابن سنان حين أشار إلى موقفه من الخطأ الذي يجده مخالفاً للبرهان والصواب، فيقول: "اجتهدنا في تأويله وإقامة المعاذير فيه وحملناه على أحسن وجوهه وأجمل سبله، وإيجاباً لحقهم الذي لا ينكر، وإذعاناً لفضلهم الذي لا يجحد، وعلما أنهم لم يؤتوا من ضلالة ولا كلال ذهن وفطنة[٢]"، فشأن أبي تمام الكبير مسوغٌ عند ابن سنان ومنْ التزم منهجه أن يجتهدوا في التأول لخطأ الشاعر دون أن يقعوا في فخ الدفاع والتسويغ غير المعلل للخطأ، وإنما هو نوع من اليقين بوجود المقدرة العلمية الضخمة عند الشاعر العالم كأبي تمام.

وقد سجَّل بعض الدارسين أن المرزوقي في حديثه عن السرقات التي شاع التأصيل لمستوياتها قد "يهجر الموضوعية أحياناً، ويحيد عن الخصائص الواضحة في مذهب أبي تمام الفني، تعضيداً لإثبات أنه سابق في كل معنى تناوله منه غيره[٣]"، وذلك تعليقاً على قول أبي تمام:

لأُودعـنَّـكَ ثـمَّ تـدمـع مـقـلـتـي إنَّ الـدمـوع هـيَ الـوداع الـثـانـي[٤]

ولا شك أنّ البحث عن المعنى الجديد، وأي الشعراء قد سبق إليه، موضعٌ لاصطدام الرؤى وتشعبها، وحين يحيد المرزوقي عن بعض المسلمات النقدية في رؤيته لأبي تمام، ويجتهد في تطبيقها على غيره، فإنه بصدد موقف يتكلف من أجل إعلاء شأن أبي تمام.

---

(١) شذرات من كتب مفقودة: ٣١٢، معجم الأدباء: ٨ / ٨٤، ويضرب الحموي مثالاً على إنكار الآمدي للجوهر الثمين من أبيات أبي تمام (معجم الأدباء: ٨/ ٨٨).
(٢) سر الفصاحة: ١٣٥.
(٣) منهج المرزوقي: ١١٣ - ١١٤.
(٤) ديوان أبي تمام: ٣ / ٣٤٠.

### الإقصاء والحدة النقدية :

تتجلى الموضوعية والعصبية من خلال مناهج عدة، ومنها : مدى قدرة الناقد على قبول الرأي الآخر، والحوار معه، وعدم تجاهله، وقد حضرت تطبيقات عدة لهذا المسلك في نقد معاني أبي تمام، ولم تقتصر على العصبية عليه، وإنما تمثلت في العصبية له، ومن ذلك ما تجلّى عند الفضل اليزيدي، فيروي الصولي عن عبيد الله بن طاهر قال : " جاءني فضل اليزيدي بشعر أبي تمام فجعل يقرؤه علي، ويُعجبني ممن جهل مقداره، فقلت له : الذين جهلوه كما قال :

لا يدهمَنَّك من دهمائهم عددٌ  فإنَّ أكثرهم أو كلهم بقرُ[1][2] "

وهو نص يحصر عائبي أبي تمام بأنهم يجهلونه، ويوظف شاهداً شعرياً من أبياته للقدح في عائبيه، ومثله ما نراه عند الصولي نفسه، وهو الذي يرى أنَّ منزلة عائب أبي تمام "منزلةٌ حقيرة يُصان عن ذكرها الذم، ويرتفع عنها الوهد[3] ".

وكان اللافت في منهج الإقصاء أنه منهج لم يقتصر على الأفراد، وإنما وجدناه يترقى ليشمل الاتجاهات، فاللغويون والنحاة لا يجدون المحدثين قادرين على قول الصحيح أو الجميل، والكتاب لا يرون في طائفة اللغويين قدرة على فك مغاليق الشعر، وأمّا الشعراء فهم مؤمنون بأنّهم وحدهم القادرون على التناغم مع المعاني الشعرية، ومهم أن يقال هنا : إن هذه الاتهامات التي ولدت في معمعة الخصومة والعصبية للمنهج أو للشاعر قد طمست حقاً كثيراً، وإن كانت لم تقم على باطل مطلق، فطائفة من اللغويين والنحاة - مثلاً - لم يقتربوا من جماليات المعنى الشعري كما يجب أن يكون الاقتراب، وإنما كان عصبيتهم تتمثل في أنَّ نموذجهم القديم هو مقياس الصحة والجمال، ولا يكون الشاعر مبدعاً إلا بالتناغم معه، ولكنَّ رميهم جميعاً بتنوعهم وتنوع تطبيقاتهم بالضعف أمرٌ هو الآخر يندرج ضمن العصبية لأبي تمام عليهم، بالإضافة إلى أنَّ تهمة العصبية قد تُخفي جزءاً من الحقيقة، إذ إنّ الاتهام بها قد لا يكون دقيقاً وشاملاً، وإلى ذلك يُنبّه الدكتور وليد قصاب فيقول : " عندما

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٨٦، وفيه: (بل كلّهم).
(٢) أخبار أبي تمام : ١٠١ .
(٣) المرجع السابق : ٣٧.

يبدو حديث النحوي عن معاني الشعر أقل عمقاً من حديث الناقد أو البلاغي فذلك عائد إلى طبيعة كل منهما ووظيفته ؛ فالنقد والبلاغة أعم من النحو، وهو آلة من آلاتهما[١] "، وهو ما يجب أنْ يُقلل مستوى العتب الذي يُوجه إلى النحاة واللغويين، ومنه نستنبط أن الاتهام الذي يوجهه الشعراء إلى الكتاب وإلى اللغويين هو اتهام في مجمله مشوب بالعصبية، فالشاعر معتزٌ بصناعته، ويرفض الانتقاد الموجه إلى معانيه، واتهامه بالضعف، ولذا فإنه يبادر هذه التهمة بتهمة أخرى للدفاع عن شهره، وهي المتصلة بضعف الناقد.

وكان من مظاهر هذا الإقصاء والحدة النقدية : الظهور الواضح لمنهج السخرية من آراء الآخرين النقدية، إذ لم يكن رأي العلوي مطرداً عند النقاد جميعاً، وذلك حين يقول : " إذا عيب بيت شاعر فلا يجوز أن يتعدى عيبه إلى سب قائله[٢] "، فقد وجدنا من يُمثل الطرف الآخر له، ومن أمثلة ذلك ما يصف الآمدي به أبا تمام ومعانيه، وأن هذا المعنى من أحمق المعاني وأسخفها، وما المستحق - والله - للعن غيره[٣]، وهذا من كلام المبرسمين[٤]، وحين يتوقف أمام واحد من معانيه التي لا تعجبه، فإنه يقول "ألا تسمعون ألا تضحكون[٥]"، وهذا من الركيك السخيف، و" قد أغراه الله بوضع الألفاظ في غير موضعها[٦] "، وكذلك إشارته إلى أن أبا تمام يرمي بالأوساخ والأقذار والغثاء أحياناً[٧]، " وما أظن أحداً انتهى في الجهل، والعي، واللكنة، وضيق الحيلة في الاستعارة إلى أن جعل لصروف النوى قداً، وأفئدة مصروعة غير أبي تمام[٨] "، وقد " جاء أبو تمام بالجهل على وجهه، والحمق بأسره، والخطأ بعينه[٩] "، وهي عبارات دالة على اختلاط الجانب العلمي

---

(١) مجلة آفاق الثقافة والتراث، (نقد الشعر)، وليد قصاب، ع ٥١، ١٤٢٦هـ، ص ٦٧.
(٢) النظام : ٦ / ١٠٠.
(٣) انظر : الموازنة : ١/٥٤٦، ٢ / ١٢٨، ٢ / ٤٨، النظام : ٣ / ١٠٩.
(٤) انظر : الموازنة : ١ / ٢٨٦.
(٥) المرجع السابق: ١ / ٢٨٠.
(٦) المرجع السابق : ١ / ٢٣٩.
(٧) المرجع السابق : ٢ / ١١٨ .
(٨) أخبار أبي تمام : ٢ / ٤٩.
(٩) المرجع السابق : ٢ / ٩٥.

والموضوعي بالجانب الشخصي والعصبية على الشاعر، ويفسر الدكتور إحسان عباس صنيع الآمدي بأن " التعليقات الجارحة التي يُصدرها أحياناً في التعقيب على شعر أبي تمام تشير إلى أنَّ ميله كان يستبدّ به ويُخرجه إلى تسجيل تأثراته الانفعالية في نزق وضيق[١] "، أي إنَّ تعصبه ضد أبي تمام هو الذي جعل مآخذه لا تقف عند حدود تسجيل المأخذ، وبيان موضع الخطأ، وإنما تتجاوز ذلك إلى النيل من شخصه، وتوجيه الاتهامات إليه، وهو ما يؤكد على العصبية التي يمتلئ بها الآمدي تجاه أبي تمام.

ومما يقال هنا : إنَّ بعض النقاد تحولوا من نقد المعنى والجماليات إلى نقد الذوات، ففي قوله :

تروح علينا كلَّ يومٍ وتغتدي خطوبٌ كأنَّ الدهر منهنَّ يصرعُ[٢]

وصفاً بالجنون[٣]، أو وصفاً بالجهل والحمق في غيره[٤]، أو وصفاً بأنه مما يوجب الضحك عند سماعه[٥]، وهي دلالة يتضح فيها أثر العصبية يتجلى من خلال الحدة النقدية ومنهج السخرية.

وحين تتم قراءة معنى قوله :

فلويتَ بالموعود أعناق الورى وحطمتَ بالإنجاز ظهر الموعدِ[٦]

نجد المرزوقي يُعلق : " لو قال قبحه الله : (وكشفت بالإنجاز صدق الموعد)، أو ما أشبه هذا من القول، كان أجمل من (حطم ظهر الموعد)[٧] ".

---

(١) تاريخ النقد الأدبي : ١٦٤ - ١٦٥.
(٢) ديوان أبي تمام : ٢ / ٣٢٤.
(٣) انظر : أخبار أبي تمام : ٢٤٧.
(٤) انظر : الموازنة : ٢ / ٩٤ - ٩٥.
(٥) انظر : المرجع السابق : ٢ / ١٦٦.
(٦) ديوان أبي تمام : ٢ / ٥٣.
(٧) النظام : ٦ / ٩٩.

وإذا كانت هذه السخرية في هذه المواضع، وفي غيرها[١]، تكشف عن العصبية ضد الشاعر، فإن طائفة من النقاد قد لحظوا أنّ الشاعر منفصل عن شعره على مستوى الخطأ، " وإذا عيب بيت شاعر فلا يجوز أن يتعدى عيبه إلى سب قائله، نعوذ بالله من ذلك[٢] "، وهو فصل واضح بين بيان الخطأ والتهجم على الشاعر، وأنّ الدقة والعمق في بيان الخطأ، لا يفتحان المجال لذم الشاعر أو الانتقاص منه.

وإذا كان الإقصاء هو ثمرة من ثمار العصبية، فإنه يتجلى من خلال عدد من الصور، ومنها : الانتقائية للشواهد، ومحاولة استدعاء ما يدعم فكرة الناقد، وتجاهل ما يفسدها، ولذا فرسالة مثل : (روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب لابن لبال) يقول عنها محققها : " ليست موازنة منصفة بين أبي تمام والمتنبي، أو مفاضلة عامة بينهما، وإنما هي من أولها إلى آخرها تفضيل صريح للمتنبي على الطائي، ولذلك اقتصر ابن لبال على الآراء والأقوال التي تشهد لكلامه وتخدم وجهة نظره[٣] "، فابن لبال لم ينصف في درس موضوعه، وإنما استدعى المقولات النقدية التي تسعفه بالحجة فقط.

وإذا كان الأصفهاني يشير إلى التضاد بين مواقف المتعصبين لأبي تمام، والمتعصبين عليه، وأنهم استخدموا مسالك عدة في غايتهم[٤]، فإنه هو الآخر متهم بسلوك منهج خفي في نصرة أبي تمام، لأنه " لم يذكر من أخبار أبي تمام التي ساقها في ترجمته إلا ما يُشعر بتمجيد أبي تمام، وتقريظ مذهبه، وأكثر من أقوال أنصاره، واجتزأ أقوال خصومه والطاعنين في فنه، . . . وحتى عندما تعرض لإيراد الأخبار التي رواها عن خصومه نقل منها ما هو مظنة الرد[٥] "، وهو منهج نقدي يكشف عن الموالاة أو التعصب لأبي تمام، ولاشك أنه نوع من الإقصاء.

ولعل من مظاهر الإقصاء ما يتجلى في قيام بعض النقاد بإلغاء السبق والتفرد،

(١) انظر التسفيه في (أمالي المرتضى ٢ / ٢٥٥) والتبكيت والفضح في (خزانة الأدب ١ / ٣٤٩، العمدة : ١ / ١٣٣).
(٢) النظام : ٦ / ١٠٠.
(٣) أبو تمام وأبو الطيب : ١٩١.
(٤) انظر : الأغاني : ١٦ / ٣٨٣.
(٥) الحركة النقدية : ٣٠١.

وتضخيم الرديء، فحين يُذكر أنَّ لأبي مذهباً عُرف به، واقتفى الناس أثره فيه، فإن المتعصبين ضده لا يؤمنون بذلك، وإنما يرون أنه ليس " بأول فيه، ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم، واحتذى حذوه وأفرط وأسرف، وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوف، وعلى أن مسلماً أيضاً غير مبتدع لهذا المذهب، ولا هو أولٌ فيه[١] "، فردُّهم على احتجاج أصحاب أبي تمام بمذهبهم، هو بالادعاء أنه لم يخترعه، والاجتهاد في تتبع سلفه في ذلك، وخاصة مسلم بن الوليد، ويرى الدكتور عبدالله الطيب " أن النقاد يقرنون اسم حبيب باسم مسلم، ضنَّاً عليه بفضيلة السبق[٢] "، فليس الاقتران بينهما على سبيل المماثلة الدقيقة، وإنما أبو تمام هو المؤسس الحقيقي للمذهب، أو هو الذي تخصص فيه، وما يرد عند مسلم وغيره ما هي إلا بدايات الأشياء الصغيرة ليس غير.

### ⇦ التغيير والنحل :

يجيء هذا المسلك من مسالك العصبية ليمثل خطوة متقدمة من خطوات العصبية، وهي أن يقوم الناقد بخرق المنهج العلمي، وألا يلتزم الأمانة، وذلك بإضافة البيت ذي المعنى الضعيف إلى الشاعر ليُحاسبه على قوله.

فالصولي يُشير إلى أنَّ الجدل في سرقة أبي تمام لقصيدته ومطلعها :

كذا فليجلَّ الخطب وليفدح الأمرُ　　　فليس لعينٍ لم يفض ماؤها عُذرُ[٣]

هو جدل نابع من العصبية على أبي تمام، فقد قال الحسن بن وهب " : أما قصيدة مكنفٍ هذه فأنا أعرفها، وشعر هذا الرجل عندي، وقد كان أبو تمام ينشدنيه، وما في قصيدته شيءٌ مما في قصيدة أبي تمام، ولكن دعبلاً خلط القصيدتين، إذ كانتا في وزنٍ واحدٍ، وكانتا مرثيتين، ليكذب على أبي تمام[٤] "، فاتهام أبي تمام بأنه سارق نابع من أنَّ دعبلاً صاغ قصيدة ونسبها إلى مكنف، وقد نقض الحسنُ بن وهب هذا الاتهام بإثباته بأنّ شعر مكنف عنده، وليس فيه هذه القصيدة، فالانتحال تم بنسبة

---

(١) الموازنة : ١ / ١٤.

(٢) المرشد : ١ / ٦٠٤.

(٣) ديوان أبي تمام : ٤ / ٧٩.

(٤) أخبار أبي تمام : ٢٠١.

القصيدة إلى مكنف، وفي المرحلة الثانية اتهام أبي تمام بسرقتها، وقريباً من ذلك كان موقف الحاتمي، الذي وجد المتنبي يستشهد ببيت للأخطل يزعم أن أبا تمام سرقه منه، فقال الحاتمي : " هذا البيت من اختلاقات أحمد بن أبي طاهر تحاملاً على أبي تمام، وإلا فمن هذا الذي رواه من رواة الشعر، وفي أي قصيدة هو، وفي أي نسخة من نسخ ديوان الأخطل يوجد ؟[١] "، فالحاتمي يشير إلى وجود اختلاق وانتحال في الأبيات بهدف التشنيع على أبي تمام، وذمه، وانتقاصه، ولعل هذه الاختلاقات التي مُني بها أبو تمام هي التي أحدثت الجدل الكبير في رواية شعره، ولقد كان دافعها هو الطعن عليه والتقليل من شأنه، "وهذا يدل على أن إشارة الصولي وغيره من الناصرين والمتعصبين لأبي تمام إلى اضطراب شعره ذات أساس من الصحة، لأن وراءها دوافع ومبررات متعددة[٢] ".

وقد أثبت الآمدي أنَّ نحلَ القصائد لأبي تمام شائع، فـ " قد نُحل أبو تمام قصائد أخر رديئة جداً، وهي ثابتة في نسخة محمد بن العلاء، ولم أذكر منها شيئاً[٣] "، وهذا إثبات من أحد المتعصبين بوجود الرديء المنحول على أبي تمام، وهو ليس له ! ولكنَّ السؤال هو : هل نجا الآمدي من أن يقع في هذه المصيدة ؟

نجد ابن المستوفي حين يقوم بتخريج المعنى في أبي تمام :

وإن خطبتُ إليها صبرها جعلَت ... جراحةُ الوجد تَدْمى في جوارحها[٤]

يعلق ابن المستوفي على مآخذ الآمدي المعنوية فيه بقوله : " أظن الآمدي لتعصبه على أبي تمام كان يضع في شعره أبياتاً مفسودة ليردَّها عليه[٥] " ؛ بل إنه أمام قول أبي تمام :

وأحسنُ من نَورٍ تُفَتِّحه الصبا ... بياضُ العطايا في سواد المطالبِ[٦]

---

(١) الرسالة الموضحة : ١٦١.

(٢) ذكرى حبيب :١٨٦.

(٣) الموازنة : ٣ / ٤٦٤.

(٤) ديوان أبي تمام : ١ / ٣٤٦.

(٥) النظام : ٥ / ١٩١، ديوان أبي تمام : ١ / ٣٤٦.

(٦) ديوان أبي تمام : ١ / ٢٠٥.

وانتقاد بعضهم له بأنه مسروق من الأخطل، فيقول ابن المستوفي: " لم أجد ما نسبوه إلى الأخطل في ديوانه، ولا يشبه نمطه لرقته، ولعله موضوع ليدفع أبا تمام عن محاسنه[١] "، أي إنّ الآمدي مصنّف هو الآخر من قبل بعض النقاد على أنه واحد ممن يبثُّ الرديء والفاسد، بُغية تأصيل الرد عليه ونقضه واتهامه، ودفع المحاسن.

ويستمر حضور النحل والتغيير بوصفه وسيلة لسبْر معاني أبي تمام، حيث يتكلم ابن بسام عن إحدى القصائد التي عابها الأمير على أبي تمام، ويشير إلى سبب الضعف فيها، فيقول: " قيل: إنّ هذه الأبيات منحولة لحبيب، وقيل: قالها، ولم تظهر إلا بعد موته[٢] "، وهذا دال على أنَّ احتمالية التغيير والنحل قائمة بوصفها تعليلاً للانحراف المعنوي والضعف الدلالي في شعر أبي تمام.

ويُشير ابن المستوفي إلى أنَّ هناك نمطاً آخر من النحل والتغيير وهو التصحيف، فيقول ابن المستوفي معلقاً على مآخذ أحدهم على معاني أبي تمام: " ظلم هذا الإنسانُ أبا تمام ظلماً بيناً، وصحَّف فيما رواه، وبدّل، ثم أخذ يحمل عيب نفسه عليه[٣] "، فأبو تمام بمنجاة عن اللوم هنا، لأنَّ العيب إنما يلحق المعنى الذي نتج من التغيير في البيت، وليس أبو تمام مسؤولاً عنه ولا محاسباً عليه، وإنما هذا الناقد المصحف.

### ⇦ الدفاع والتسويغ:

ظهر وجه آخر من أوجه العصبية لأبي تمام، وهو الدفاع والمبالغة في الاعتذار والتسويغ، وإذا كان ابن سنان ينطلق من اليقين بقدْر أبي تمام وعلمه وفضله وسابقته لكي يتعامل مع أخطائه، بأن يجتهد في تأويلها، وإقامه المعاذير لها، وحملها على أحسن وجوهها[٤]، وهو يستخدم هذه الرؤية مع ناقديه أيضاً حين يُجلهم ويتجاوز عن أخطائهم، فإن هناك منْ دفعتهم عصبيتهم لأبي تمام - فقط - إلى نصرته والذب عنه، والتمحل لأخطائه، والدفاع المجرد - دون دليل ولا بينة - عنها، أو تقديم أبي تمام

---

(١) النظام: ٣ / ٢٣.

(٢) انظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ٧ / ١٧٧.

(٣) النظام: ٥ / ٢٠١.

(٤) سر الفصاحة: ١٣٥، بتصرف.

بشكل مطلق، ومثله ما يقال عن واحد من مناصري أبي تمام وهو الحسن بن وهب حيث كان يقدم أبا تمام " ولايرى له في الشعر نداً قديماً فضلاً عن حديث[١] ".

وقد كان الآمدي يُشير إلى أنّ هناك أخطاء لأبي تمام، لا يجد المتأول لها " مخرجاً منه إلا بالطلب والحيلة والتمحل الشديد[٢] "، وهو يحكم إبان ذلك على بعض التطبيقات والتعليلات النقدية بأنها تعليلات متعصب لا منصف، ويعد الصولي واحداً من المتهمين بذلك، فهو موصوف بأنه يتداخل مع بعض أبيات أبي تمام بتفاسير عجيبة، و بعيدة عن الصواب[٣]، ومثله البحتري الذي دفعه إعجابه بأبي تمام أن يطلق كثيراً من الأحكام النقدية المبالغ فيها[٤]، والتي تسعى إلى ترسيخ أبي تمام وإعلاء شأنه، ولا يختلف كثيراً عن حالهم ما صنعه ناقدٌ دفعه إعجابه بأبي تمام إلى أن يلتمس له العذر في سرقاته[٥]، وهي وسائل نقدية تسعى إلى تبرئة أبي تمام وتنزيهه، والرفع من شأنه، وإنْ كانت تحمل في عمقها قناعة بوجود الخطأ، ولكن العصبية له دفعتهم إلى اتخاذ هذه المواقف.

ويطرح الصولي تفسيراً نقدياً لانكباب النقاد على بيان المآخذ الموجودة في معاني أبي تمام، ويتساءل: ألم يُعب على امرئ القيس ومن دونه أشياء كثيرة من أخطائهم في المعاني، " فكيف خُصَّ أبو تمام وحده بذلك، لولا شدة التعصب وغلبة الجهل ؟[٦] "، وأجد أنَّ دفاع الصولي هذا ليس مسلماً به على إطلاقه، فأخطاء السابقين ليست مسوغة لأخطاء المتأخرين، وليس شرطاً على الناقد ألا يؤاخذ المتأخر حتى يستعرض أخطاء السابقين جميعاً ويُنبّه عليها، بل الإنصاف مطلوب، ولكن ضمن حدود العملية النقدية، لا أن تتعدد مواقف الصولي النقدية، فحين يؤمن بخطأ أبي تمام، يلجأ إلى استدعاء أخطاء المتقدمين، وحين يطالب

---

(١) كتاب التعازي والمراثي : ٢٨٦.

(٢) الموازنة : ١ / ٣٠.

(٣) انظر : ديوان أبي تمام : ٢ / ٨٧، مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٣٠٧.

(٤) انظر : أخبار أبي تمام : ٧٠، الحركة النقدية : ٧٢.

(٥) انظر : الحركة النقدية : ٩٣.

(٦) أخبار أبي تمام : ٣٢.

بالتزام هديهم والقول على مألوفهم، ينهض لرفض هذه الفكرة، وأنّ الشاعر لا يعاب بالخروج عن حدودهم، لا سيما أنّ الصولي مشهور بإخفاء أخطاء أبي تمام[١]، ودفاعه دون أدلة عن أخطائه الأخرى[٢]، ولعل الدعوة إلى فسح المجال للشاعر المحدث، وألا شيء يُحظر عليه، هي دعوة تتناغم مع مناصري أبي تمام، لأنه اشتهر بذلك، فطبعي منهم أن يوظفوها في سياق الجدل مع المتعصبين عليه.

ولعل من أوجه الدفاع الذي لا يخلو من عصبية، أن يجتهد الناقد في صرف الرؤية النقدية من تأمل قبح معنى البيت الواحد إلى جمال المعنى في القصيدة كاملة، فالبديعي يتوقف أمام واحد من أبيات أبي تمام الرديئة المعنى، وهو قوله :

أقول لقُرحانٍ من البين لم يُضِف رسيسَ الهوى تحت الحشا والترائبِ[٣]

ويقول : " في هذه القصيدة من المعاني الرائعة، والتشبيهات العجيبة، والاستعارات البارعة، ما يغتفر معه هذا البيت وأمثاله[٤] "، وهذا كما نلحظ إيمان بالخطأ، واعتراف به، ومحاولة في الوقت نفسه أن يتعلق نظر النقاد بالجيد، وهو لكثرته كفيل بالتخفيف من وقع الرديء.

وأظن أنَّ من المسالك الطريفة واللطيفة التي اتخذها المناصرون وسائل لتعزيز مكانة أبي تمام، والدفاع عن المآخذ الموجهة إليه، وتسويغ أخطائه : الرؤيا، فحين يُنتقد قوله :

كذا فليجلَّ الخطب وليفدح الأمرُ فليس لعينٍ لم يفض ماؤها عذرُ[٥]

فإنَّ المناصرين يلجؤون إلى الرؤيا لتفسير الموقف، فعمرو بن قطينة يُخبر أنه رأى أبا تمام في المنام، فقال أبو تمام : إن الناس قد تركوا لي بيتاً في بداية

---

(١) انظر : أبو تمام بين ناقديه : ١٢٥.
(٢) انظر : المرجع السابق : ١٦٧ - ١٧٠.
(٣) ديوان أبي تمام : ١ / ١٩٨، وفيه أن قرحان من البين : أي لقوم لم يقاسوا من الفراق ما قاسيت.
(٤) الصبح المنبي : ١٤٠.
(٥) ديوان أبي تمام : ٤ / ٧٩.

القصيدة[1]، وهذا البيت هو الذي يعد مقدمة حقيقية للقصيدة، ونحن نلحظ أنَّ هذا التفسير من مناصري أبي تمام يؤمن بالمأخذ، ولكنه يفسره من بوابة الحلم ولا شك أنَّ " رواية ابن أبي قطينة لم تَسِرْ، إذ هي ظاهرة الاختلاق أملاها عليه التعصب الشديد لأبي تمام[2] "، ولعل هذه المبالغة في تفسير المأخذ وتسويغه، تأتي لتقابل المبالغة في توجيه المأخذ، لأنه قيل لأبي تمام بأنَّ البيت لا يصح معناه إلا إذا أحضر الميت عند إنشاد القصيدة، وقال له : كذا فليجل ..[3]، وكلا الاتجاهين في اتهامه وفي الدفاع عنه يشيان بالتعصب.

ومما يمكن أن نعدّه من الأوجه الدفاعية غير العلمية عن أبي تمام ما نجده يتمثل في استنساخ المناهج أو الآليات الغربية وتنزيلها على الشعر العربي القديم دون تقويم أوملاءمة بين السياقات الثقافية، وذلك أن "التنظير للنقد العربي أصبح عملياً يتم وفق (نماذج) النقد الغربي، هذا النقد الذي تترجمه مذاهب ونظريات ومناهج غير معهودة في الثقافة العربية القديمة أو الحديثة، لكنها في نفس الوقت تدعي أنها مذاهب عامة، صالحة لكل الآداب العالمية ولكل اللغات الأدبية[4]"، ولاشك أنَّ استنساخ التجارب المتصلة بالفكر والثقافة بحذافيرها، والاجتهاد في تأويل النص العربي من خلالها، سوف يلغي خصوصية اللغة الشعرية العربية، وأحسب أنَّ بعض التطبيقات التي تمارسها أنماط من القراءات النقدية المعاصرة لنصوص أبي تمام ومعناه كانت تتعامل معه وفق هذه الوسيلة، وذلك عندما تُدرس معاني أبي تمام من خلال المناهج النقدية الحديثة، وهي التي نشأت في محضن ثقافي آخر، وتطبق جميع وسائلها مع افتقاد بعض شروطها المنهجية، وذلك لاختلاف الثقافتين.

❀❀❀❀❀

(١) أخبار أبي تمام : ٢٦٥، الموشح : ٢٧٥.
(٢) اللغة الشعر : ١٠.
(٣) انظر : الموشح : ٢٧٥.
(٤) نقد النقد : ٢٩٧ - ٢٩٨.

# المبحث الخامس

# تعدد قراءات المعنى الشعري

# المبحث الخامس

## تعدد قراءات المعنى الشعري

كان التواتر النقدي على شرح معاني أبي تمام سبباً رئيساً في تعدد قراءاتها، ثم الاختلاف في تأويلها وبيان معانيها، وبهذا تحقق الشرط المنهجي للتعدد الدلالي في معانيه، حيث لا يتأكد التعدد إلا " بتحقق شرطين أساسين، هما : الكثرة والاختلاف[1] "، ولذا فقد حضرت معاني أبي تمام لتكون من المعاني التي تكثر الخصومة فيها، وتزداد أقوال الشراح حولها، ولتكون نصوص أبي تمام نماذج مطلقة، وتكون قراءات النقاد أمثلة ممكنة للمعنى.

### ۞ مفهوم تعدد المعاني :

يُقصد بتعدد المعاني أن يظل النص قادراً على إثارة الأخيلة والأفكار، وأن تجد عقول العلماء قدرة على تقليب معانيه ودلالاته، وذلك حين " يكون الارتباط بين مدلولات عدة ولفظ واحد[2] "، وحين ينطوي البيت الشعري على احتمالات عدة، فإن الاقتراب منه والاجتهاد في فهمه لن يكون متاحاً لكل طالب، فـ " كل لفظ احتمل معنيين فصاعداً، فهو الذي لا يجوز لغير العلماء الاجتهاد فيه، وعلى العلماء اعتماد الشواهد والدلائل، وليس لهم أن يعتمدوا مجرد رأيهم فيه[3] "، فالنص ذو الدلالات المتعددة يُصبح نوعاً من الحمى المحرم إلا على ذوي الإمكانات اللغوية الكبيرة، ولذا فقد وصف عبدالقاهر طريق التعدد والتأويل بأنه " الطريق المزلّة الذي ورّط كثيراً من الناس في الهلكة[4] "، فليس البحث فيه اجتهاداً مضمون النتيجة وسليم الغاية، بل إنه شائك بقدر ما هو شائق.

وقد التصق البحث في تعدد المعاني بالثقافة الإسلامية المتصلة بتفسير القرآن،

---

(١) تعدد المعنى : ٢٣.

(٢) دور الكلمة في اللغة : ٩٧.

(٣) البرهان في علوم القرآن : ٢ / ١٦٦.

(٤) دلائل الإعجاز : ٣٧٤.

ومنه انطلق هذا البحث إلى آفاق اللغة والأدب، فـ " أدرك القدماء أنَّ الغاية ليست إعظام التفسير، الغاية إعظام النص ذاته والتحرج أمامه[١] "، فكل القراءات النقدية التي حاورت معاني أبي تمام كانت تؤكد قيمة معرفية كبيرة، وهي الإيمان بالثراء المعنوي والدلالي في أشعاره، ولم تنفصل عن هذه الحقيقة حتى في ممارسة المآخذ التي كانت تسعى إلى إجهاض معانيه، لأنها لم تكن لِتُقْبل على محاورة أبياته، والرد على مادحيه، والتعقيب على أقوالهم، إلا وهي واثقة بقدرة معانيه على العطاء، وذلك من خلال اكتساب النص الشعري المدروس لواحد من أنماط تغير المعنى، بتوسيعه، أو تضييقه، أو انتقاله[٢]، وهي الأنماط الرئيسة التي تعد الطرق العامة لتحول المعنى ودلالاته.

## ✿ وعي النقاد بقيمة التعدد:

حرص النقاد في محاوراتهم لمعاني الشعر على استبطان الأثر الكبير لتعدد المعنى، وكانوا في قراءتهم لمعاني أبي تمام خاصة أكثر وعياً بذلك، فكانت أكثر الإشارات النقدية إلى ذلك هي فيما يتجلى في مقولة القاضي الجرجاني: " باب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة[٣] "، وهذا إعلان مبدئي وبيان نقدي واضح يُشير إلى انفتاح مجال التأويل أمام الناقد، وذلك لأنّ غايات النص ومقاصد الشاعر غائبة، وإنما الواجب أن تكون لغة النص هي القادرة على أن تعطي المعنى، ولذا فالناقد مطالب أنْ يُحاور النص ليستخرج المعنى من تضاعيفه.

وقد كان الاحتفاء النقدي بالتعدد طمعاً في ثراء المعنى، وهو ما يسميه التوحيدي بلاغة التأويل، وبها يُتسع في فهم أسرار معاني الدين والدنيا[٤]، فهو آلية لإثارة المكتنز من دلالات النصوص ومعانيها، ولعل ابن رشيق من أوائل المتعمقين في الأثر المعرفي للمعاني الثانية، ولتعدد المعنى واحتمالاته المتتابعة، وذلك حين عرف الاتساع بأنه " أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل؛ فيأتي كل واحد بمعنى،

---

(١) مسؤولية التأويل: ١٢.

(٢) انظر: دور الكلمة في اللغة: ١٦٢ - ١٦٣.

(٣) الوساطة: ٣٧٤، ويرى ابن الأثير أن باب التأويل غير محصور (المثل السائر: ١/ ٨٩).

(٤) الإمتاع والمؤانسة: ٢/ ١٤٢، بتصرف.

وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتساع المعنى[١] "، وقد لمح ابن رشيق أثراً معنوياً كبيراً لاحتجاب المعنى ودقته، واستدعائه للآليات المعرفية المتعددة للوصول إليه، وأنَّ ذلك كفيل بالثراء الدلالي للمعنى، لأنَّ التلميح والتعريض يستدعيان اتساع الظن، وتعلق النفس به، وطلبه والتنقير عنه، و حين يجيء المعنى تصريحياً مستهلكاً " أحاطت به النفس علماً، وقبلته يقيناً في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان أو ملل يعرض[٢] "، وهو فارق دلالي مهم، فالنص الذي يحتمل دلالات متعددة يحتفظ ببكارته، وكأنه المسك كلما هززته فاح طيباً، ويصبح قادراً على الإدهاش وبث الفاعلية كل حين، وأمّا النص المباشر، فإنه يقوم بالإبلاغ، وتتلاشى جدته سريعاً، لأنه يسقط في فخ المباشرة.

وقد كان دارسو المعنى في شعر أبي تمام على وعي عميق بأهمية حصر الأقوال في دلالاته ومعانيه، ومن هنا وجدنا ناقداً كابن المستوفي، يستحضر ذلك في ذاكرته حين يحشد أقوال العلماء في معاني أبي تمام فيقول: " لعل ناظراً في هذا الموضع ونحوه من هذا الكتاب يقول: قد أطال وأملّ وأتى بأقوال تتداخل بعضها في بعض على اختلاف المفسرين لها في شرحها[٣] "، فهو موقن بأهمية هذا الصنيع؛ بل إنه يتخذه منهجاً يُلزم نفسه به، حتى إني أعتقد أنّ كتاب النظام هو المثال الأبرز في تراثنا العربي على حضور منهج نقد النقد، لأنه لا يكتفي بالرأي الفطير في شرح المعنى، أو الأول، أو المتقدم، وإنما يسعى إلى ضم آراء العلماء كافة، كالصولي، والخارزنجي، والمرزوقي، والمعري، والتبريزي، وغيرهم، لمعنى كل بيت، ثم يختم برأيه، وتصويبه وتخطئته، وهذا يكشف عن أنَّ التعدد المعنوي والدلالي حاضر في النسق التراثي، ولم يرتبط أو ينحصر في التأصيل النقدي للحداثة المعاصرة، وسيكون مخطئاً منْ يبالغ في دراسة التعدد، ويرمي تراثنا بأنه يحتفي بالمعنى الواحد، ولا يتيح فرصة للتعدد، كما نجد ذلك عند بعض المعاصرين[٤]، فالتعدد قائم في تراثنا، ويستمر النص المتميز في خلق أصدائه النقدية، فتتعدد الشروح والأقوال

---

(١) العمدة: ٢ / ٩٣.

(٢) المرجع السابق: ٢ / ١٧٣، وانظر منه: ١ / ٢٥١.

(٣) النظام: ٦ / ٥٥.

(٤) جدلية الخفاء والتجلي: ٢٤٤.

وتضارب، وتلك طبيعة النصوص المحمولة على وجوهها المؤولة[١]، ويمتدّ هذا الاختلاف حتى يَحدث نوع من الخفاء والغموض، وكان أبو تمام رأساً في ذلك، فمما يزيد شعره " غموضاً وصعوبة ما وقع فيه مما يحتمل كثيراً من التأويل ووفرة الاحتمالات[٢] "، وهي خصائص ساهمت في جذب الانتباه النقدي، فلم يعد القول الشعري وحده جاذباً لهم، وإنما أصبح النص النقدي الأول مثيراً لنص نقدي رديف، وهكذا تتضافر النصوص النقدية في قراءة معاني أبي تمام، حتى وجدنا الخصومة حول غيره من الشعراء توظف الخصومة معه لتكون مداخل إلى قضاياها.

### ۞ نماذج تطبيقية لتعدد القراءات :

يمتلئ النص المتميز بالمعنى، ويكون كالأرض كل قشرة تضم قشرة أخرى، وقد نصَّ الخطابي على أنَّ قدرات البشر وملكاتهم مهما علت فهي متواضعة، " ولا تدرك أفهامهم جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ[٣] "، فاللغة بثرائها العميق ومجازاتها، والشاعر بعمق أفكاره، أمور قادرة على توفير البيئة المناسبة لتعدد المعاني، وتعدد قراءاتها، وإذا كان المعنى قد يكون بسيطاً أو خاملاً عند متلق، فإنه قد " يعطي لقراء آخرين أرقى إدراكاً وشعوراً إدراكات أخرى أنضج وأكمل[٤] "، وبذا يتحقق للنص إدهاشه وبكارته المستمرة وجدته تبعاً لجدة المتلقي.

وقد حضرت حول معاني أبي تمام طائفة من القراءات تختلف في زوايا النظر، وفي توظيف الآليات، ومن ثم تتفاوت في مدى الغوص على أغوار النص، وإلى ذلك يشير ابن المستوفي حين يُعلق على أحد الأبيات بقوله : إنَّ " هذا البيت قد خاض الناس فيه عيباً له، واعتذاراً عنه[٥] "، فهي قراءات يكتفي بعضها بظاهر المعنى، وتنهض غيرها إلى " أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[٦] "، وهو ما يسميه عبدالقاهر بمعنى المعنى، وهو رتبة عميقة من

---

(١) انظر : المثل السائر : ١ / ٨٩.
(٢) قضية عمود الشعر : ١٠٥.
(٣) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : ٢٧.
(٤) مسؤولية التأويل : ٣٦.
(٥) النظام : ٢ / ٦١، وقد وصفه ابن المعتز بأنه من خسيس الكلام (الموشح : ٢٧٨).
(٦) دلائل الإعجاز : ٢٦٣.

رتب المعاني.

ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام:

وما أحدٌ طار الفراق بقلبه بجلدٍ ولكنَّ الفراق هو الجلدُ[1]

إذ يُقال في معناه: إن " هذا مستحيل، لأنّ أذهب الفراق قلبه، وذهب لا يقال في صفته: إنه ليس بجلد قوي[2] "، ولكننا نجد له تأويلاً ينقل معناه من المستحيل الذي لا يقبل عقلاً، ومن الأخبار الخالية من الفائدة، وتأويلاً ينقض هذا الرأي، وهو ما قاله المرزوقي: " اعلم أن هذا المنكر لم يفهم عن الرجل ما قاله، فأخذ ينكر عليه ما لم يُدركه، وقوله: (طار الفراق بقلبه) ليس من الطيران، وإنما هو من قولهم: لا أطور به، أي: لا أقرب فناءه[3] "، فنحن أمام معان متعددة لنص واحد، وهي في الوقت ذاته متناقضة، لأن الأول يرفض المعنى بحجة استحالته، والآخر يقبله، ويتهم الأول بعدم الفهم، وهذا دالٌ على أن نوعاً من التعدد نابع من الخطأ في الرؤية.

ومن ذلك قول أبي تمام:

الوُدُّ للقربى و لكن عُرفُهُ للأبعد الأوطان دون الأقربِ[4]

فقد درسه الآمدي في ست عشرة صفحة، وقدم معاني سبعة له، ثم رفضها جميعاً، فأول يرى أن العرف هو ما يتبرع به الإنسان، فلذلك جعله في الأباعد، وثان يرى أن أبا تمام قد جمع للقربى الود والعرف وغيره، والعرف الذي خصّ به الأبعدين لايجمع الوداد، وثالث يرى أنه إنما أراد إفراد العرف للأبعد، وألا يجمعه له مع ودّه كما جمعهما للأقارب، ورابع يرى أنه إنما أخرج أقاربه من المعروف لأنهم في غنى وسعة، فلذلك أفردهم بالود، وخامس يرى أن قوله: (دون الأقرب) أي بعد الأقرب، كما تقول: جاء الأمير فمن دونه، أي فمن بعده، وسادس يقول: إنما أراد بقوله (دون الأقرب)، أي فضلاً عن الأقرب، أو فكيف الأقرب، وسابع

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٨٢.

(٢) النظام: ٦ / ٢٤٧.

(٣) النظام: ٦ / ٢٤٧.

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ١٠٣.

يرى أنه إنما أراد الطائي : لكن عرفه في الأبعد الأوطان دون عرفه في الأقرب، أو أن يقال : إنه على طريق الإيثار، وقد كان تأويل المعنى في هذه الآراء نوعاً من الحجاج والمعارضة من المناصرين والمعارضين للمعنى، ولذا فقد حكم الآمدي على بعضها بالتوهم الفاسد، أو بالتأول المنحرف، أو بأفحش الخطأ[١]، وإذا كان جدال الآمدي هنا دالاً على عمقه المعرفي، وسعة باعه في الآراء والأدلة، ووعيه بأوجه القول وطرائق عرضها وردِّها، فإنه دال من جهة أخرى على ثراء المعنى وتعدده في هذا البيت، فالتأويلات التي يطرحها الآمدي، ويناقشها، كانت تستند على لغة النص وفضاءاته، وتستخرج منها دلالاتها، ولا يجد حرجاً في أنْ يُعلي صوته رافضاً أي " تأول لهذا الكلام على غير وجهه المقصود[٢] " .

ولا شك أنَّ جهد الآمدي في التأويل مطرد في كثير من مواقف كتابه، ولكن ذلك لا يعني أنه استوفى دائماً غاية ذلك، لأنه توقف عند قول أبي تمام :

لئن جزع الوحشيُّ منها لرؤيتي ... لإنسيُّها من شيب رأسيَ أجزعُ[٣]

ثم قدم تفسيره وتأويله لمعناه، فجاء بعده الشريف المرتضى، وقدّم رؤية أخرى، وذكر أننا " لم نفسد تأويل الآمدي وننكره، بل أجزناه، وقلنا : إن البيت يحتمل سواه[٤] "، فالشريف لا ينكر تأويل المعنى، ومع ذلك يقدم تأويلاً آخر له، وهو إيمان منه بأنَّ البيت قادر بسبكه المعنوي أن يقدم رؤى مختلفة وتعدداً دلالياً متبايناً، فلكل ناقد منهج في تأويل المعنى خاص به، وهو معنى يتكامل مع المعاني الأخرى ولا ينقضها.

وقد اجتهد شارحو معاني أبي تمام بتفتيق القول في معانيه ودلالاته، وأن يُضيفوا إلى اكتشافات سابقيهم، أو أن ينقدوها، ولم يكن غريباً أن تُوسم جهود

---

(١) الموازنة : ١ / ١٧٥ - ١٩٠، بتصرف.

(٢) المرجع السابق: ١ / ١٨٠.

(٣) ديوان أبي تمام : ٢ / ٣٢٣، وفيه إن كان الظبي الوحشي يجزع مني إذا دنوته، فظباء الإنس أشد جزعاً من شيب رأسي.

(٤) الشهاب في الشيب والشباب : ١٨، و انظر قراءات المعري لأبيات أبي تمام (ديوان أبي تمام : ٢ / ٢٧٤).

أحدهم بأنها نوع من الغوص البعيد[١]، وهو يكشف أنَّ " الواجب على منْ يتعاطى تفسير غريب الكلام أن يذكر كل ما يحتمله الكلام من وجوه المعاني، فيجوز أن يكون أراد المخاطب كل واحد منها مفرداً، وليس عليه العلم بمراده بعينه، فإنَّ مراده مغيب عنه[٢]"، وهي رؤية نقدية منهجية عامة تتكئ على ما تُتيحه اللغة بتعددها الدلالي، وتستند إلى التفاوت في خبرات المتلقي و أُفقه الخصب، لتصل إلى استنفاد جميع قطرات المعنى في النص.

ولا يخفى أنَّ المطالبة بتعميق البحث في معاني النص الواحد، والدعوة إلى انفتاح القراءات وتعددها، أمرٌ قد يوقع بعض النقاد في مآزق لا تُقبل، فللنص حدوده المعنوية، وأطره التي لا ينبغي تجاوزها، كأن يقال: إننا نسعى إلى فهم النص أحسن مما أراده مؤلفه[٣]، وذلك لأنها عبارة مطلقة تحتاج إلى تحرير، لأن القراءة إنْ تخلت عن شروط اللغة ومناهج القول العربي فلن تُقبل تأويلات هذه القراءة ولا معانيها، وقد وقع شيء من هذا الانفلات أوالمبالغات في تراثنا، وتتمثل في ادّعاء تعدد الاحتمالات المعنوية، دون تقديم علل ذلك وقرائنه، و"هذا هو العبث الذي قاومه العلماء المسلمون بكل ما أوتوا من حجة وتماسك[٤]"، ولكن هذا لن يمنعنا من إفساح المجال الواسع أمام الناقد في استنطاق النص انطلاقاً من جغرافيته اللغوية.

ولا شك أنَّ الطبقة الأولى من طبقات المعنى هي الطبقة الواضحة، وهي التي تكاشف قارئها بالمعنى من دون وساطة، وقد توقف الآمدي أمام معنى من معاني أبي تمام، وأطال شرحه، وهو قوله:

لن يهُزَّ التصريح للمجد والسـ ـؤدد من لم يهُزَّهُ التعريضُ[٥]

وعقب ابن المستوفي: " هذا بيت لا يحتاج إلى شرح، وقد شرحه الآمدي -

---

(١) انظر: النظام: ٢ / ٥٧.

(٢) أمالي المرتضى للشريف المرتضى: ١ / ١٩.

(٣) مجلة فصول، م١، ع٣، جمادى الآخرة ١٤٠١هـ، الهرمنيوطيقا ومعضلة النص، نصر أبوزيد، ص١٤٥.

(٤) مسؤولية التأويل: ١٤.

(٥) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٩١.

رحمه الله - بما هو الأحسن لو لم يشرحه[١] "، وذلك لوضوحه، وعدم افتقاره إلى البيان، ومثل هذه المعاني يجب ألا يدفع الناقد حرصُه على تفتيق القول وتأويله إلى أنْ يبالغ في الشرح والتفسير، فيوقع المتلقي والقارئ في عمياء، فواجب عليه أن يُدرك أن هناك كلمات هي أقل عرضة للتعدد، وذلك كالكلمات التي تحيلنا إلى أشياء بسيطة وحسية[٢]، فلا يغرق في البحث عن عمقها المعرفي .

يبقى أن يقال : إنّ طبقات المعنى هي إمكانات دلالية متعددة، قد تكون دالة على الثراء الدلالي في النص، وقد تكون سبباً في تحويل المأخذ من جهة الخطأ إلى جهة الصواب، وذلك كما تأتي بعض قراءات ابن المستوفي لمعاني أبي تمام التي رفضها الآمدي، ففي قوله :

شهدتُ لقد أقوت مغانيكُمُ بعدي ومحَّت كما محَّت وشائِعُ مِن بُردِ[٣]

فيقول ابن المستوفي : " فهلّا حمل الآمدي (الوشائع) في قول أبي تمام على : (الطرائق في البُرد)، ولم يحملها على ما حملها عليه، وعابه به ؟[٤] "، والمسلكان كلاهما يصبّان في النهاية في مجرى الوعي بقيمة النص وامتداده، والتخفف من حدة الأخطاء، لأنَّ طائفة من المآخذ المعنوية قابلة للنسبية والتعليل، كالغموض، وموافقة المقام والحال، واتباع القدامى، وذلك حين يتمُّ تطبيق معيار تعدد قراءات المعنى، والانفتاح على طبقات المعنى المختلفة.

## مسوغات تعدد قراءات المعنى :

### خصوصية اللغة الشعرية :

ترتفع اللغة الأدبية عن مستوى غيرها من اللغات، ولا تسير في ذات السبيل الذي تسير فيه لغة التخاطب اليومي والعادي، ومن خصائص اللغة الأدبية : الثراء الدلالي.

---

(١) النظام : ١٠ / ٧١.
(٢) انظر : تعدد المعنى : ٩٢.
(٣) ديوان أبي تمام : ٢ / ١٠٩.
(٤) النظام : ٦ / ١١٩.

فلغة الأدب - ومنه الشعر - قائمة على أن يجتهد المبدع في اختيار ألفاظه ومعانيه، وأن ينتقي الكلمة التي تستطيع أن تنقلنا إلى عالمها، فالشعر لعب بالكلمات، واجتهاد في التقاط أكثر الكلمات توهجاً لتصطدم بغيرها وتنمو نار المعنى، ولذا وجدنا الشريف المرتضى حين ينتقد فهم الآمدي لمعاني أبي تمام يقول : " إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه، وكلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارةً من بعد، وأخرى من قرب ؛ لأنهم لم يُخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ؛ وإنما خاطبوا منْ يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم[١] "، فليست وظيفة الناقد أن يستجيب للغة الأدبية باحثاً عن معنى معين ومتكامل كاللغة الإبلاغية والتوصيلية، وإنما هو مضطر أن يستصحب الامتلاء الدلالي والإيحائي فيها بالإضافة إلى ما تشترك فيه مع غيرها بالتوصيل، وسوف نجد اللغة مليئة بالمقومات القادرة على تعدد المعنى، فهي تعتني بالمجاز، وبالتعريض، والكناية، والمعاني الثانوية، وصورة المعنى، حتى تصل إلى ابتكار المصطلحات التي تدل على التحول والتعدد المعنوي، وذلك من مثل : (شجاعة العربية[٢]).

وإذا كانت تلك هي قاعدة تنظيرية عامة، فإن تطبيقاتها متفاوتة، فالآمدي - مثلاً - لم يكن في مقاربته لمعاني أبي تمام، وتسجيله للمآخذ حولها، ليغفل الاستجابة لضرورات المجاز والتأويل ؛ بل إنه يُصرح أنه يسجل أغلاط أبي تمام في المعاني مما أخذه " من أفواه الرجال، وأهل العلم بالشعر، عند المذاكرة والمفاوضة، وما استخرجته أنا من ذلك واستنبطته، بعد أن أسقطت منه كل ما يحتمل التأويل، ودخل تحت المجاز[٣] "، فهو حين يرصد المعنى الرديء يبعد ما يقبل التأويل والتجوز، لأنَّ ذلك مسوغ مقبول من الشاعر، ومن ثم لا يجوز مؤاخذته على ما يحتمل المخرج، فـ " الطاعن في التركيب الذي لا ينسجم مع قواعد اللغة لا يعدم الحجة التي يسند إليها موقفه، والقابل له لا يعدم الحجة المؤيدة لموقفه أيضاً[٤] "، وهنا تتجلى إشكالية أخرى للغة الشعرية، أنها قد تخرج عن المألوف اللغوي لسبب فني،

---

(١) أمالي المرتضى : ٢ / ٩٥.
(٢) انظر : الخصائص : ٢ / ٣٦٠ .
(٣) الموازنة : ١ / ١٤١.
(٤) التجربة الجمالية : ٢٢٤.

والنقاد في تقبّل هذا الخروج على مسالك شتى، وسيجدون من الأدلة ومواقف الأئمة ما يدعم أو ينفي.

وقد جاءت نصوص أبي تمام ذات ثراء دلالي واسع، وهو الثراء الذي شرّع لوجود التفاوت في قراءات المعاني التي يُجسدها في شعره، ولعل هذا الثراء قد ولد ضمن ظروف ثقافية وشخصية متعددة، فـ " نحن لا نستغرب ظاهرة تعددية المعنى في شعر أبي تمام، وهو أحد رواد الحركة التجديدية في العصر العباسي، وكل جديد لا بد أن يكون غامضاً في أول عهد الناس به[1] "، فشريحة من الغموض تعد سبباً من أسباب الثراء والتعدد المعنوي في الشعر، فالثقافة العميقة والوعي بكيفية صناعة المعنى سوف توفض به إلى قدر كبير من الثراء، وهو ثراء ناتج " عن الحدة الشعرية، أو كثافة الطاقة الشعرية، على نحو يجعل النص الشعري قابلاً لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته[2] "، وقد امتلأت نصوص أبي تمام بهذا المنوال من العمق الكثيف الدلالة، حتى تواتر النقاد على التنبيه عليه، ففي قوله :

فلو تراه مُشيحاً والحصى فلقٌ ... تحت السنابك من مثنىً و وحدانِ
حلفتَ إن لم تثَبَّت أنَّ حافرهُ ... مِن صخر تدمر أو من وجه عثمانِ[3]

نجد الاحتفاء بأن هذا الشعر هو المستطرد أو الاستطراد، وهو ما يوحي بثراء الدلالة فيه، وهو أنه " يُري أنه يريد وصف الفرس، وهو يريد هجاء عثمان[4] "، فهناك معنى مباشر ومعنى مستتر وخفي، وسوف يخفى على كثيرين حتى يفقهه بعض البصيرين بالشعر ومعاناة المعنى، ويظل النص العميق قادراً على أن يُعطي الجميع، لأنَّ " النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود. ذلك أنه يخضع لمنطق خاص هو منطق السؤال والجواب. النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب، وبتعدد المخاطبين والأزمنة تتعدد الأسئلة والأجوبة[5] "، وهكذا يصبح معنى أبي تمام قابلاً للتعدد.

(١) الإبداع والفكر في شعر الطائيين : ١١٩.
(٢) بحوث في النص الأدبي : ١٧٢.
(٣) ديوان أبي تمام : ٤ / ٤٣٤.
(٤) أخبار أبي تمام : ٦٩، إعجاز القرآن : ١٠٥.
(٥) الأدب والغرابة : ٤٤.

ونجد التنبيه على التعدد المعنوي حاضراً في قراءات النقاد، ولذا فليس غريباً أن نجد توجيه معاني أبي تمام - أحياناً - بصيغة " أظنه - والله أعلم - إياه قصد[١] " ، و أظنه أراده[٢]، أو لعله أراد[٣]، ولا يعرف معناه إلا بالتوهم[٤]، وقد يجتهد الناقد في تفسير المعنى ويترك بقيته، معلقاً طمعه في أنْ " يعثر في كتاب على جواب ما ذكرته فآتي به[٥] " ، بل إنَّ الآمدي أمام معنى بيت من أبيات أبي تمام يقول: "ما زال المتذاكرون بشعر هذا الرجل يفيضون في تفسير هذا البيت، فلا يصح له إلا بالحدس والظن[٦] " ، فهناك إيمان نقدي بوجود خفاء في المعنى عند أبي تمام، وعلى ذلك قامت جهود النقاد لدراسة المعنى واكتشافه، ولعل تفسير ذلك هو أنه "كانت القصيدة قبل أبي تمام سطحاً يمتد أفقياً فصارت معه بنية عميقة[٧] " ، فأبو تمام مغرم بالمعنى، وقادر على تفتيقه، وهو إلى ذلك يجترح صيغاً وتراكيب جديدة تكفل له الخروج عن الأنماط التعبيرية المعتادة والمألوفة، ومن ثم الوصول إلى المعنى من أطراف عدة.

وأجد أن الإشادة بعلم أبي تمام، والثناء على تحقيقه، قد كفل لألفاظه ومعانيه نوعاً من الصواب المطلق عند بعضهم، إذ ينظر إليه بوصفه من الشعراء العلماء، فهو عالم مستهتَر بالشعر، ومتخصص في دراسته[٨]، وهو مستبحر في الرواية[٩]، وإمام الناس شعراً ومعرفة بالشعر[١٠]، ويدخل أبو تمام إلى حيز المصدر الموثوق به في تفسير معاني القرآن، " فهو من علماء العربية، فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه. ألا ترى إلى قول العلماء : الدليل عليه بيت الحماسة، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته

---

(١) الموازنة : ١/ ٢٢٨.

(٢) انظر : أمالي المرتضى : ١ / ٣٨٧.

(٣) انظر : ديوان أبي تمام : ١ / ١٥٥.

(٤) انظر : كتاب الصناعتين : ٣٤.

(٥) النظام : ٢ / ١٢٨.

(٦) المرجع السابق: ٣ / ٨٣، وانظر : الموازنة : ٣ / ٥٩٩.

(٧) مجلة آفاق الثقافة والتراث، (لغة الشعر)، د.تامر سلوم، ع ١٨ ، ١٤١٨هـ، ص ١٠.

(٨) انظر : الموازنة : ١ / ٥٨.

(٩) انظر : النظام : ٥ / ٦.

(١٠) انظر : الاستدراك : ٢١ - ٢٢.

وإتقانه[١]"، وهذا الثناء على قوته العلمية ولَّد عند بعضهم تردداً في نسبة الخطأ إليه، وإيماناً بأنه يسير وفق منهج علمي يتعذر أن يُخطئ فيه، و " هذا المنحى في النقد قد فتح باب الاجتهاد في تفسير أشعار أبي تمام، وجعل كل شارح من بعد يُحاول توجيه المعنى[٢] "، أي إنّ القراءات المتعددة للمعنى اتكأت على الجانب العلمي عند أبي تمام، وجعلته مسوغاً لإعادة القول.

### ⇦ اختلاف أذواق النقاد ومناهجهم:

يتعامل النقاد مع معاني أبي تمام وفق مناهج وأذواق متباينة، كالمنهج اللغوي والبلاغي وغيرها، وتبعاً لهذه الرؤى والمناهج، وتبعاً لاختلاف المكون الثقافي والفكري للشعراء ستتعدد تأويلاتهم للنص، فالنص المحتمل لتعدد المعنى سوف يعطي قرّاءه وفق اشتهاءاتهم وثقافاتهم، فالتعدد سيكون حينئذ معزواً إلى التباين الثقافي بينهم، واليقين العلمي يقضي بأنَّ " المعاني تختلف في البساطة على قدر العقل والعقل، والعاقل والعاقل[٣] "، ولعل أقرب الأمثلة على ذلك قول أبي تمام:

كانوا بُرودَ زمانهم فتصدَّعوا ... فكأنَّما لبِس الزمان الصوفا[٤]

فالمأخذ الموجه إلى معنى هذا البيت يوظف المعيار العروضي عند الآمدي[٥]، ويوظف المعيار البلاغي عند غيره[٦]، ولا شك أنها مناهج متعددة للدخول إلى فضاء المعنى، حتى وجدنا الآراء لا تختلف في الآليات فقط، وإنما تختلف في نتائجها فبيت واحد يراه ابن المعتز بديعاً مقيتاً[٧]، ويراه الجرجاني إحساناً[٨].

فالنقاد يختلفون على مستوى ممارسة العملية النقدية، فرجل كالآمدي يتخصص

---

(١) الكشاف: ١ / ٩٣.
(٢) تاريخ النقد الأدبي: ١٨٠.
(٣) الإمتاع والمؤانسة: ٣ / ١٣٤.
(٤) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٨٠.
(٥) انظر: الموازنة: ٢/ ٨٩.
(٦) انظر: الوساطة: ٧١، ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٨٠، المثل السائر: ٤٢٤.
(٧) انظر: الموشح: ٢٧٧.
(٨) انظر: الوساطة: ٧١.

في معالجة معاني أبي تمام، سوف يكون منهجه التحليلي مختلفاً عما يورده ابن وهب - مثلاً - في كتابه البرهان، ولذا فنحن نجد انفراد طائفة من معاني أبي تمام بالمعالجة لصفحات تقارب العشرين عند الآمدي، ولا تحظى هذه الأبيات عند غيره إلا بأسطر، ولذا فقد كان الشريف المرتضى لاذعاً في سخريته حين يقرأ واحداً من تعليقات الآمدي، فيقول: " والآمدي مع كثرة ما يدعيه من التنقيب والتنقير من كلام العرب إنْ كان لم يعرف هذا المثل ومعناه فهو طريف[١] ".

وقد خطا عبدالقاهر خطوة تأصيلية متقدمة في هذا المجال، فهو حين يُعلق على بعض رؤى الآمدي حول معاني أبي تمام، ثم يقول: " إنك ترى من العلماء من قد تأول في الشيء تأويلاً، وقضى فيه بأمر، فتعتقده اتباعاً له، ولا ترتاب أنه على ما قضى وتأوّل. وتبقى على ذلك الاعتقاد الزمان الطويل: ثم يلوح لك ما تعلم به أن الأمر على خلاف ما قدّر[٢] "، فعبدالقاهر هنا لايكتشف خطأ تأويلياً تطبيقياً فقط، وإنما هو يرمي إلى أبعد من ذلك، إذ يناقش مبدأ الإيمان المطلق بالتأويلات السائدة، ويلفت النظر إلى أنّ التأويل المختلف إنما نبع من اختلاف مناهج التحليل والرؤية النقدية، لأن الآمدي يرفض التعمق في الفكرة، ولا يتناغم مع المعاني المتكلفة والمتأولة، وهو ما لا يُشاركه عبدالقاهر في هذا المنطق.

ولعل استعراض كثير من شواهد أبي تمام التي كانت عدة للبلاغيين والنقاد، تكشف عن تفاوتهم في سبيل الرؤية وطريقة المقاربة للمعنى الذي يحتضنه، "إن الشواهد البلاغية ليست في حقيقة الأمر إلا أمثلة يعرض لها هذا البلاغي أو ذاك، قصد الكشف عن جوانبها الفنية، وأبعادها الدلالية، ومن هنا لم تكن نظرتهم إليها موحدة، ولا متشابهة دائماً[٣]"، ولذا فمعاني أبي تمام ليست عند بعضهم سوى شواهد جزئية يتغافل الناقد عن امتداداتها الدلالية، وعن سياقاتها الكلية، وينظر إلى أفقها البيتي الخاص، من خلال توظيفها شاهداً لهذا الفن أو ذاك، وسوف يقصر معناها عليه وحده، ويجيء آخر ليقصرها على شاهد آخر، فتتعدد المعاني تبعاً لذلك،

---

(١) النظام: ٥ / ٢٧٥.
(٢) دلائل الإعجاز: ٥٥٣.
(٣) مجلة جذور، الشاهد البلاغي وإشكالية النموذج، محمد أمين المؤدب، ع ٥، ١٤٢١هـ، ص٣٩١-٣٩٢.

بالإضافة إلى أنه قد يجيء ناقد ويدرس الامتداد الكلي للقصيدة، ويتخفف من الدراسة أو المنهج البلاغي أو اللغوي لمقاربتها، ويصبح معنياً بأسئلته الخاصة، مما يؤكد على اختلاف المناهج - أولاً -، واختلاف النتائج والدلالات - ثانياً.

ولا أحسب أن تعدد المعاني في شعر أبي تمام، سيكون غريباً في ظل التفاوت الكبير في مداخل النقاد إلى شعر أبي تمام وتناقضها، فقد حضر المدخل الاجتماعي، والأخلاقي، والديني، والنفسي، والثقافي، وغيرها[١]، وهي مداخل ساهمت في تنوع الرؤى واحتشاد القراءات حول معاني أبي تمام، وهي مداخل تأتي مضافة إلى مواقف الطوائف الثقافية المختلفة من إبداعه، إذ طبّقت كل طائفة آلياتها المستمدة من ثقافتها ومن طبيعة العلاقة مع أبي تمام، فالخصوم يتجهون إلى إثارة الأوجه الدلالية للمعنى مما يصب في خانة التهوين من قيمة أبي تمام، وأمَّا " الذي يتعلق به نظر الشارح، أول ما يتعلق به، مثلاً، إنما هو إزالة العوائق التي تنتصب حجباً بين القارئ وفحوى البيت، أو مقاصد صاحبه منه. أما نظر الناقد فيتعلق، أكثر ما يتعلق، بالأمارات الدالة على جودة الشعر أو رداءته، ليضع اليد على شواردها، ويُنبه إليها الأذهان[٢] "، وكلها مناهج تترك أثرها في طبيعة المعنى المستنبط.

وفي قول أبي تمام:

جهميَّةُ الأوصاف إلّا أنَّهم ... قد لقَّبوها جوهر الأشياءِ[٣]

نجد ابن المستوفي يورد عدداً من القراءات لمعناه، وهي:

١- قال الصولي: من رقتها تكاد لا تتحصل إلا أنهم على حال جعلوها جوهراً، أي أصلاً للأشياء.

٢- قال الآمدي: أراد أن الراح لرقتها عرض لا جسم، كما أن جهماً يرى أن كل شيء سوى الله عرض.

٣- قال يحيى الأرزني مذهب جهم أن الأفعال كلها لله عز وجل، ولا فعل لأحد

---

(١) الموقف الفكري والنقدي: ٢١٠ - ٢١٢.
(٢) التجربة الجمالية: ٧٨.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٠.

سواه، وأراد أبو تمام أن الخمرة جمعت المحاسن، وأن الأفعال الحسنة كلها مضافة إليها.

ثم يحكم ابن المستوفي على هذه الأقوال بأنها تتكئ على ذائقتهم الخاصة، فقد "فسر كل عالم هذا البيت على ما أدّاه رأيه إليه[١] "، وهذا دالٌّ على وجود قدر من الاتفاق على حريتهم في ذلك.

وواضح أنَّ أذواق النقاد ومناهجهم موطن لاجتماع حشد من المعارف الواعية وغير الواعية التي تُسهم في رسم اتجاه الناقد، وقد تتحكم في رؤاه وأحكامه، وقد صرَّح الآمدي بأهمية ذلك وتعاقبه، حين رأى أنه سيذكر أسباب دراسته، وعلل أحكامه، ثم "يبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو على ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة ... ثم أكلك بعد هذا إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك[٢]" وهو توجيه منه بأهمية الذوق، وبأثره في التقاط المعنى، "بل يُحيل إليه فيما لا يستطيع تخريجه وتعليله، سواء بالاستحسان أو بعدم الاستحسان[٣]".

ويبقى مهماً القول " بضرورة التمييز بين تأويل يخدم النص، وتأويل يرهق النص[٤]"، فالتعدد المعنوي والثراء الدلالي وحضور الذائقة في توجهاتهما لا يعني عدم الوقوف أمام الضوابط المنهجية المهمة، بل لا بد من وصل هذه بهذا، وذلك كي نحفظ للتعدد قيمته وثراءه، وليس الهدف وراء ذلك هو إلغاء التعدد، لأنه مهم وقائم على مستوى الضرورة، واليقين العلمي يقضي بأن " تنوع الأذواق في الميول وأساليب التربية الفنية، دليل قاطع على استحالة الوصول إلى أحكام كلية في مضمار الجمال[٥] ".

(١) النظام : ١ / ٢٤٦.
(٢) الموازنة : ١ / ٤١١.
(٣) الذوق الأدبي : ١٤٥.
(٤) مسؤولية التأويل : ١٤.
(٥) فلسفة الفن لزكريا إبراهيم : ٧٤ نقلاً عن (أبو تمام بين ناقديه) : ٣٨٣.

### تعدد دلالات اللفظ المفرد:

يترك اللفظ المفرد أثراً محورياً في صناعة المعنى وتعدده، فالنص مكون من الكلمات التي تتضام وتتعانق لتكون المعنى الكلي، وإنّ " الألفاظ في سياقها تحتمل أكثر من دلالة واحدة، وإن لها أكثر من وجه[١]".

ويسهم تأويل الكلمة وتعدد معانيها في انتقال الرؤية النقدية من حيز الخطأ إلى حيز الصواب[٢]، ولا يقف المرزوقي عند مستوى البحث في دلالات اللفظة وانتقالها من الخطأ إلى الصواب، وإنما يجتهد في بحث دلالاتها ليمنحها معان متعددة، وهو في قول أبي تمام:

يذُمُّ سنيد القوم ضيق محلِّه ... على العلم منه أنَّه الواسع الرحبُ[٣]

يتوقف أمام دلالة (سنيد)، ويقدم لها معنيين: الرئيس أو الملصق الدَّعي[٤]، يجوز أن يحمل عليهما المعنى، دون أن يحكم بخطئه، وإن كان يستخدم ذوقه ليُفضل واحداً على الآخر، فالتعدد هنا ناتج من دلالة الكلمة المنفردة، وسوف يسبغ تعدد دلالتها تعدداً في معنى البيت كاملاً.

وأمَّا الآمدي فإنه عالج المعنى في قول أبي تمام:

وصنيعةٍ لك ثيّبٍ أهديتها ... وهي الكعاب لعائذٍ بك مُصرِم
حلَّت محلَّ البكر من مُعطىً وقد ... زُفَّت من المعطي زفاف الأيِّم[٥]

وهي الأبيات التي اختبرت فهوم عدد من النقاد حول بيان المعنى المراد بها بمفردتي (الكعاب) في البيت الأول، وكلمة (الأيم) في البيت الثاني، وقد صرَّح الآمدي بأنّ قوماً غلطوا في البيتين جميعاً[٦]، ويرى التبريزي جواز الوجهين في

---

(١) النظام: ١ / ٧٣ (مقدمة المحقق)، وانظر: الأصول: ٣١٩.
(٢) انظر: النظام: ٦ / ٢٤٧.
(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ١٨٥.
(٤) انظر: النظام: ٢ / ٢٨٦ - ٢٨٧.
(٥) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٥٣، وفيه أن المصرم: القليل المال.
(٦) انظر: الموازنة: ١ / ١٦٦، سر الفصاحة: ٦٧.

الدلالة : المرأة التي لا زوج لها أو التي كان لها زوج فمات، وإنْ كان يرى أن غاية المديح وسموّه يتحقق في واحد دون الآخر[١]، وبعد أن درس الآمدي معنى هذين البيتين في عشر صفحات أكّد أنَّ قراءات النقاد غلط، وتحمل تعسفاً في التأويل، وأمَّا الواجب فهو أن يستدل الناقد " ببعض الألفاظ على بعض، كما يستدل على المعنى بما يقترن ويتصل به، فيكون في ذلك بيان وإيضاح[٢] "، أي أن يُعنى بامتدادات السياق، وأثرها في بيان المعنى الأنسب للمفردة، مع ضرورة ألا نُخضع السياق لمعنى المفردة، وإنما العكس.

ولا يختلف أحد في أنَّ ثراء الدرس النقدي حول معاني أبي تمام مثير وداع للفخر المعرفي بتراث النقد العربي، وسوف نجد نقوداً متعددة قامت حول دلالة لفظتين في بيت أبي تمام، وهما : مَذهَبٌ و مُذهَبُ، الواردتان في قوله :

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت ... فيه الظنون أمَذهَبٌ أم مُذهَبُ[٣]

وهو تعدد في القراءات دعا باحثاً أن يُصرّح بأنه " يهمنا التعدد في مسالك فهم المعنى أكثر مما يهمنا المعنى في ذاته، فسواء عنى أبو تمام بالمذهب الطريقة أو الجنون أو الثياب المذهبة، فإن الأهم من كل ذلك أن معنى البيت أقيم على تنويع لفظي على مستوى جذر واحد هو (ذ هـ ب)، وهو ما أورث الحيرة في عقول القراء[٤] "، فتعاورت عقول ابن المعتز[٥]، والصولي[٦] والآمدي[٧] وعبدالقاهر الجرجاني[٨]، والخارزنجي[٩]

---

(١) ديوان أبي تمام : ٣ / ٢٥٤.
(٢) الموازنة : ١ / ١٧١.
(٣) ديوان أبي تمام : ١ / ١٢٩.
(٤) قضية اللفظ والمعنى : ٢ / ٨٩٢.
(٥) انظر : البديع : ٣٥.
(٦) انظر : النظام : ٢ / ١٧٠.
(٧) انظر : الموازنة : ١ / ٢٨٥.
(٨) انظر : أسرار البلاغة : ٧.
(٩) انظر : النظام : ٢ / ١٧٠.

والمرزوقي[١] والمعري[٢]، والتبريزي[٣]، وهي آراء تواترت للبحث في اتجاه المعنى، وكانت تنطلق من دلالة الكلمة، لتفصل بعد ذلك في المعنى الكلي، وقد اشتركت ثقافاتهم المختلفة مع اختلاف معنى الكلمة ليقدموا عدداً من القراءات للمعنى العام.

وتحمل الكلمة الواحدة قدرة على تنويع المعنى وتعدده من خلال ما مضى، ومن خلال ما تمتلكه أو ما يوضع عليها من حركات التشكيل، وقد ذكر التبريزي في شرحه أن الجهلة من الناسخين لديوان أبي تمام، قد " بدلوا الحركة بالحركة فأوقعوا الناظر بما جنوه في أم أدراص وتُغلِّس[٤] "، فكان صنيعهم هذا سبباً في ارتباك المعنى، ومن ثم ارتباك عقول القراء والشراح في بيان وجهته.

ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام:

إلى حيث يُلفى الجود سهلاً منالهُ وخير امرئٍ شُدَّت إليه وحطَّتِ[٥]

فقد قاربه أبو العلاء، وقال: " إذا رويت (حَطَّت) بفتح الحاء جعل الفعل للناقة، كأنها إذا نزل الركب عنها، فقد حطته... وإذا رويت (حُطت) بضم الحال، فمعناه: أُنيخت[٦] "، وهي محاولة من أبي العلاء لتقليب المعنى من خلال البحث في الخيارات الدلالية لتشكيل الكلمة الواحدة، ومثله ما مارسه المرزوقي في قراءته لبيت أبي تمام:

جرَّت له أسماء حبل الشَّموس والوصل والهجر نعيمٌ و بُوسْ[٧]

---

(١) انظر: شرح مشكلات ديوان أبي تمام: ٥٩.
(٢) انظر: ديوان أبي تمام: ١ / ١٢٩.
(٣) انظر: النظام: ٢ / ١٧١.
(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ١، وأم أدراص وتغلس أي في مهلكة، وأصله حجرة الفأر (أساس البلاغة مادة درص)، وانظر: مجلة عالم الكتب، (ديوان أبي تمام الطائي)، عبدالكريم حبيب، مج ١، ع ٢، ١٤١٤هـ، ص ٢٠٨، وانظر الحديث التنظيري لابن طباطبا عن الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له (عيار الشعر: ٢٠٩).
(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٠٣.
(٦) النظام: ٥ / ١٠، وفي الكتاب (أينخت) ولعل الصواب هو ما أثبته.
(٧) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٧٤.

وهو يرويها على النحو الآتي : (جرت له حبل الشموس الشموس)، وقال : " يروى الشموس الثاني بضم الشين وفتحها، فإذا ضُمت فالمعنى جرت نساءٌ كالشموس حسناً للطائي حبل الشموس : أي عاملنه معاملة الشموس... وإذا فتحت الشين، فإنه أراد امرأة تشمس عن الريب[١] "، وهو موقف نقدي واضح، يتجلى فيه أثر الحركة في المعنى، ولا تقف حركة المعنى وتعدده عند هذا الحد في هذا البيت، إذ يلتقط المعري هذا الخيط، ويُثير المعنى من عدة جهات، فالبيت يحتمل تعدد المعنى، "لأنَّ البيت ينشد على أربعة أوجه : بفتح الشينين و ضمهما، و فتح الأولى وضم الثانية، وفتحها وضم الأولى[٢] "، وستكون المعاني متعددة تبعاً لهذا التغيير الشكلي، فكل شكل سيعطي طبقة من المعنى.

### ⇦ الوعي بالسياق والمقام :

ليس المعنى وليداً لألفاظه المفردة فقط، وإنما هو تضافر الألفاظ والتراكيب في نظم أو سياق معين، ومن ثم فنحن أمام مجموعة من المؤثرات التي توجه دفّة المعنى، وعلى الناقد أن يستبطن ذلك، لأنه إن فعل ذلك فسوف يصبح قادراً على التقاط المعنى الذي يمنحه إياه سياق النص، وهو ما يُساعد في بيان المعنى، و يُسهم من ثم في اكتشاف تفاوت فهوم الناس وطرائقهم في التفكير، وقد نبَّه عبدالقاهر إلى أنّ المتأمل في النص الأدبي يستطيع نقل " الكلام في معناه من صورة إلى صورة، من غير أن تُغيّر من لفظه شيئاً، أو تحوِّل كلمة عن مكانها إلى مكان آخر، وهو الذي وسَّع مجال التأويل[٣] ".

فالمعنى، إذن، مرتهن بين يدي السياق، وهو الذي "يرشد إلى تبيين المجمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم[٤] "،

---

(١) شرح مشكلات ديوان أبي تمام : ٦٨.

(٢) النظام : ٩ / ٢٨٥.

(٣) دلائل الإعجاز : ٣٧٤.

(٤) انظر : بدائع الفوائد : ٤ / ١١، وانظر : مجلة كلية الآداب - فاس، ١٩٨٦ع ٤، ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم، (مصطلح اللفظ والمعنى ومستويات التحليل، د. بودرع عبدالرحمن، ص ٣٤١.

فتصبح الدلالة متعلقة بالسياق من جهة، ومتعلقة بالمقام من جهة أخرى، وسيكون المعنى دون المقام سواء أكان وظيفياً أم معجمياً متعدداً ومحتملاً ؛ لأن المقام هو كبرى القرائن، ولا يتعين المعنى إلا بالقرينة[١]، فاللجوء إلى السياق والمقام كفيل بتوجيه الخيارات الدلالية المتعددة، وهو ما قامت به طائفة من النقاد حين قاربت معاني أبي تمام، ورأت أن بعض النقاد أغفلوا سياق البيت والذي يتضح به المعنى، ولذا فقد علَّق الآمدي على أحد الأبيات المرفوضة بقوله : " ولهذا البيت خبر لو انتهى إلى أبي العباس لما عابه[٢] "، فالبيت لم يولد مجرداً عن سياقه العام، وهو ما سوف يُخفف الحملة ضده.

ولعل حضور السياق واعتباره مؤثراً فاعلاً في حركة المعنى أمرٌ لا يدفع فقط إلى تعدد قراءات المعنى، وإنما يُسهم في إثراء المعنى وتعميقه، فلا تصبح دلالته عابرة وهامشية، وإنما يقع في المركز، وعلى ذلك تعامل النقاد مع معاني أبي تمام كقوله :

ولهت فأظلم كل شيءٍ دونها      وأضاء منها كل شيءٍ مظلم[٣]

ويرى ابن الأثير أنَّ التفسير وبيان المعاني إنما يقع - أحياناً - من جهة التراكيب، لا من جهة الألفاظ المفردة المجردة، ويضرب مثالاً هذا البيت، " فإن الوله والظلمة والإضاءة كل ذلك مفهوم المعنى، لكن البيت بجملته يحتاج في فهمه إلى استنباط[٤] "، فحضور السياق وتأثيره في بنية المعنى وتحولاته أمر لا شك فيه، خاصة مع شاعر كأبي تمام، ومع أنه يُدرك جيداً أن السياق إذا كان يمتلك تأثيره الأعمق في حركة المعنى، فلا يخفى خضوعه لثقافة الناقد، فما كل النقاد قادرون على ملاحظة التحول الدلالي من خلال السياق، وهو ما يؤكد صعوبة المعنى أولاً، وصعوبة ملاحظة السياق ثانياً، ولذا فليس غريباً أنْ يحتد النقاد في الالتزام بآرائهم، واعتقاد صوابها.

---

(١) مجلة علوم اللغة (مفهوم السياق وأنواعه ومجالاته)، د.رجب عثمان محمد، مج ٦، ع ٤، ٢٠٠٣م - ص ١٣٣، بتصرف.
(٢) النظام : ٢ / ٦٤ - ٦٥.
(٣) ديوان أبي تمام : ٣ / ٢٤٨.
(٤) المثل السائر : ١ / ١٤٥.

### ⇐ أسلوب نظم الكلام:

تقوم حركة المعنى على أساس من تراكيب الجمل وأساليب نظمها، فأي تحول في الصياغة والنظم - ولو كان يسيراً - فسيترك أثره في حركة المعنى، وسوف يكون قادراً على صرف الدلالة من جهة أخرى، وقد قرأ ابن المستوفي قول أبي تمام:

لو كان أبغض قلبهُ فيما مضى　　أحدٌ لكنتُ إذاً لقلبي مُبغِضا
قلَّ الغضى لا شكَّ في أوطانه　　ممّا حشدتَ إليه من جمر الغضى[(١)]

وذكر ابن المستوفي قراءة الصولي وأن الأولى ضم التاء في (حشدتُ)، وأما الخارزنجي فقد رأى أن المعنى: لا أشك أن الغضى قد قلّ في أوطانه لكثرة ما أرى من جمر الغضى عندك، وأضاف ابن المستوفي رأيه إليهما محلِّلاً للمعنى على الفتح والضم، ثم قال: "ووجدت في نسخة أنَّ (الهاء) في قوله: (إليه)، تعود إلى قلبي، وهو معنى حسن[(٢)] "، فابن المستوفي هنا يتحدث عن الضمير، ويرى أنَّ المعنى المشتهر مبني على عودة الضمير إلى الغضى، وستتحول الدلالة وسيتغير المعنى لو أنّ نسبته عادت إلى كلمة أخرى كالقلب، وهو ما يميل إليه ابن المستوفي، ويرى أنه حسن.

### ⇐ عدم الوعي بمراد الشاعر:

لا يولد تعدد قراءات المعنى دائماً من عمق البحث العلمي والحفر المعرفي، وإنما قد يولد خداجاً من العجلة وعدم التأني في فهم المعنى، وذلك حين يكون الناقد أو المتلقي ضعيف البصيرة بمناهج القول الإبداعي، أو بمناهج هذا الشاعر وطرائقه في القول، فيخفق عندها في فهم المعنى، ويقدم معنى آخر لا يكتسب أهميته من النص. " إن جهل المتقبّل ببعض خصائص اللغة أو تجاهله لها، قد ينشئان تعدداً للمعنى خاطئاً، ولا يمكننا أن نستقصي جميع أسباب الخطأ، وإمكانات تجسمها، لاتصالها بفروق فردية لا نهائية[(٣)] "، وهو ما يمكن أن نجد نموذجه في الناقد الذي يُعنى بمعيار عمود الشعر ويغفل عن السياقات النظمية، أو عن خصائص اللغة ذاتها،

---

(١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٣٠٢.
(٢) النظام: ١٠ / ٨٩ - ٩٠.
(٣) تعدد المعنى: ١٥.

أو عن أسلوب أبي تمام في شعره، ولذا فإن نتيجة الشرح ستكون معنى خاطئاً، لأنه لا يملك سنده ودليله من اللغة أو من سياق النص، وإنما هو انحراف في منهج الفهم والتقبّل لدى هذا الناقد.

وقد أعلى التبريزي في بداية شرحه لشعر أبي تمام من قيمة الفهم وضرورة الوعي بطريقة صناعة أبي تمام لمعانيه، فيقول : " ربما احتمل البيت معنيين، ويكون أحد المعنيين أقوى من الآخر، فلا يُميّز بينهما إلا من حسن فهمه، وصفا ذهنه، لأنّ نقد الشعر أصعب من نظمه[١] "، وهو نص نقدي مهم، يكشف التبريزي من خلاله، عن المنهج الشعري في صناعة المعنى، وهو منهج مُلبس يحتاج إلى براعة في التقاطه وسبْره، وعلى ذلك سيكون المعنى في شعر أبي تمام " قابلاً لأن تتعدد قراءاته وتتنوع بتعدد قارئيه، وتنوع مواهبهم وثقافاتهم وتجاربهم وعصورهم[٢] "، فثقافة الناقد حين تكون ضعيفة ستكون سبباً في ارتكاس المعنى، واتجاهه إلى مناطق ليست منطقية ولا مقبولة.

وحين قرأ بعض النقاد قول أبي تمام :

تسعون ألفاً كآساد الشَرى نضجت      أعمارهم قبل نضج التين والعنبِ[٣]

رفضوه، وقالوا : إن مثل هذا لا يذكر في الشعر، وعلى ذلك يُعلق الصولي بقوله : " كان يجب أن يتعلم هؤلاء أولاً ويطلبوا، ثم يتكلمون ويعيبون[٤] "، فهؤلاء قدموا رؤية جديدة للمعنى، توصلوا من خلالها إلى رفضه، بالحجة التي ذكروها، والصولي ينتقد رأيهم بحجة عدم معرفتهم، وغفلتهم عن سياق القصة، وهو حين يُصدر رأيه هذا، فإنه يستصحب عدداً من التوجهات الثقافية التي لم تفهم معاني أبي تمام ورفضتها لذلك، ولذا فهو يروي موقف أبي حاتم السجستاني أنه أُنشد شعر أبي تمام " فاستحسن بعضه واستقبح بعضاً، وجعل الذي يقرؤه يسأله عن معانيه فلا يعرفها أبو حاتم، فقال : ما أُشبّه شعرَ هذا الرجل إلا بثيابٍ مصقلاتٍ خلقانٍ، لها

---

(١) ديوان أبي تمام : ١ / ٢.

(٢) مجلة فصول، (معنى المعنى)، د.عبدالقادر الرباعي، ص ٩٧.

(٣) ديوان أبي تمام : ١ / ٦٩.

(٤) أخبار أبي تمام : ٣١، وانظر عناية الصولي في التفريق بين طبقات المتلقين بوصفهم قسمين : خواص الناس وعلمائهم، وعامة الناس ودهمائهم (أخبار أبي تمام : ٢١٩).

روعة وليس لها مفتش[1] "، فهذا المأخذ ناتج ونابع من عدم معرفة أبي حاتم لمعاني أبي تمام، وليس نابعاً من الوعي بها، والتعمق في فهمها، وسواء أكان عدم الفهم ابتدائياً أم ناتجاً من رفضه للشعر الحديث واعتداده بالقديم فقط، فإنه موقف يجسد المواقف النقدية التي لم تفهم معاني أبي تمام، وأصدرت أحكامها تبعاً لهذه الرؤية.

فهذه وسائل نقدية يلتزمها الناقد، وتعينه ثقافته أو تخذله في مقاربة المعنى الشعري أو هي اجتهادات النقاد في تأويل المعنى، فيحكم الناقد - عندها - بالإيجاب أو السلب على معاني النقاد، وبذا ينتج تعدد المعاني بسبب التفاوت في القدرة على الفهم والتفهم للمعنى، ولا شك أنَّ " السيف بضاربه[2] " - كما يقول ابن الأثير ، ولن يستطيع صاحب الآليات الضعيفة أن يدرس آفاق المعنى، وهي الآفاق الممتدة وذات الكثافة الدلالية.

إن معرفة الدلالات المتعددة، وتوظيف معيار التأويل، لاستنباط التعدد الدلالي وبيانه أمرٌ تواتر التراث الإسلامي على نسبته إلى المتخصصين، وصيانته من العقول الضعيفة، حتى صرّح الغزالي قائلاً : " معرفة ما يقبل التأويل وما لا يقبل التأويل ليس بالهين، بل لايستقلُّ به إلا الماهر الحاذق في علم اللغة، العارف بأصول اللغة، ثم بعادة العرب في الاستعمال في استعاراتها وتجوزاتها، ومنهاجها في ضرب الأمثال[3] "، أي إنّ حماه محرم على عديمي الفهم والتدقيق، وإنْ ولجوا حماه فسيهلكون ويُهلكون.

❁❁❁❁❁

يبقى أن يقال : قد مرَّ وصف عبدالقاهر الجرجاني للتأويل بأنه الطريق المزلّة، فهو يدرك خطورته، ولا يسعى إلى انفتاحه المطلق، لأنَّ سبب اللجوء إلى التعدد قد يدلُّ على " نقصان حاصل في قدرات القراء أو السامعين، وعدم كفاية علمهم أو أذواقهم، من ذلك أخذهم للمعاني من وجه واحد هو الوجه الظاهر أو عدم حصول

---

(١) أخبار أبي تمام : ٢٤٤.

(٢) المثل السائر : ١ / ٨٩.

(٣) فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة : ٩١، وانظر منه : ٧٥، ٨٦.

الفهم الكافي لدلالات الألفاظ في سياقها أو سوء تقدير العوامل النحوية[١] "، وهذا يعني أن المطالبة بانفتاح الدلالة، والاتكاء على مجازات اللغة كي نثري المعنى، لا يعني أن نقع في فخ المبالغة والانحراف عن النهج اللغوي.

وقد لحظ الآمدي أنَّ طائفة من تخريجات المناصرين لمعاني أبي تمام كانت تجتهد في التخريج ولا تجد سبيلاً، وحينها " لا يجد المتأول له مخرجاً منه إلا بالطلب والحيلة والتمحل الشديد[٢] "، وجاءت طائفة من المآخذ المعنوية لمعاني أبي تمام مبالغة، و " قد تعسف في تفسير هذا البيت، ونسب أبا تمام فيه إلى غلط قبيح وفساد في المعنى[٣] "، فكان تعدد المعنى موئلاً ومكاناً للخطأ والعصبية والتعسف ضد الشاعر أو معه، فالمناصرون قد يسعون إلى تطهير الشاعر، فينفون عنه كل شيء، ويدَّعون له فتوحات علمية لم تتيسر له، ورافضوه يرون أنه قد أخطأ وبالغ في الخطأ.

ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام :

قَلْتاً مِن الرِّيق ناقِعَ الذَّوْ ... بِ إلّا أنَّ بَرْد الأكباد في جَمَدِه[٤]

فقد علّق عليه القاضي الجرجاني بأنه " قد سلك مفسرو هذا البيت غير طريق، وقالوا فيه غير قول، فلم يزيدوا على تأكيد المحال بالمحال، وإضافة الخطأ إلى الخطأ[٥] "، فتعدد الأقوال والآراء في المعنى مسلك لا ينفي أنها قد تكون قائمة على رؤية خاطئة، فتصبح الزيادات كلها ضاربة في الانحراف عن المعنى الصحيح، والسبب في ذلك هو افتقار التأويل إلى التعليل، فالتأويل وتعدد المعاني ليس رجماً بالغيب، ومسابقة إلى الجديد دون قيد أو شرط، بل إن المعنى والرأي النقدي " إن

---

(١) مجلة جذور، (المقصدية ودور المتلقي عند عبدالقاهر الجرجاني)، حميد لحمداني، ع ٢، ١٤٢٠هـ، ص ٢١٧.

(٢) الموازنة : ١ / ٣٠، وانظر : سر الفصاحة : ١٣١.

(٣) النظام : ٨ / ١٦٣.

(٤) ديوان أبي تمام : ١ / ٤٢٥، وفيه أن القلت نقرة في صخرة يجتمع فيها ماء السماء، والذوب : الريق، والجمد : الأسنان، والناقع : المُرْوي، وقد أراد وصف الثغر.

(٥) الوساطة : ٧٧.

حمِل لدلِيلٍ فصحيح، أو لما يُظنُّ دليلاً، ففاسدٌ، أو لا لشيءٍ، فلعبٌ لا تأويل"[١] "، وهي اشتراطات منهجية مرحلية عميقة، فالتأويل والتعدد إما أن يكونا صواباً، وذلك باقترانهما مع الدليل، أو فاسداً، وذلك بقيامهما على الظن والتخرصات، أو لعباً، وذلك بخلوهما من التعليل، وإذا كانت المعاني صادرة من العقول المتباينة فيما بينها، فإنه بهذا " يتسع التأويل، ويجول الذهن، وتتمطى الدعوى، ويُفزع إلى البرهان، ويُبرأ من الشبهة[٢] "، وعلى ذلك كان الآمدي يُنبّه أمام معاني أبي تمام، على أن بعض مناصريه تدعوهم الحمية والعصبية له على التمحل في مناصرته، ولا يعتنون بالمنهج العلمي في ذلك، ولذا فإنه ينقض بعض تخريجاتهم بأنَّ " هذا غلط من الاحتجاج، وتعسف من التأول، وإنما يُستدل ببعض الألفاظ على بعض، كما يستدل بالمعنى بما يقترن ويتصل به، فيكون في ذلك بيان وإيضاح[٣] "، وهو تصريح من الآمدي بأنَّ خطأ التعدد المعنوي، هو أنَّ المنهج التأويلي الذي أنتجه لم يكن تعليلياً، وإنما هو منهج يتجانف عن الأشياء والنتائج المعللة، ويهرع إلى العصبية والتعسف .

ولعل السبب الذي من أجله يتم التحذير من المبالغة في البحث عن الدلالات المتعددة للمعنى، هو أنَّ مناهج النقاد في تناول المعنى مختلفة، وقد تتواضع أفهام بعضهم وآلياتهم النقدية، فيأخذ " وجهاً ضعيفاً من التأويل، فيكسوه بعبارته قوة تميزه على غيره من الوجوه القوية[٤] "، فيكون التعدد مظهراً من مظاهر الإخفاق النقدي، عندما يلجأ إليه الناقد دون حاجة، أو عندما يكون سبب اللجوء إليه عنده هو الغفلة عن القرينة، أو عدم الوعي بمراد الشاعر، أو التجني عليه.

وقد تتمثل المبالغة في تعدد المعاني في أن يقدم الناقد معانيه الجديدة، وهي ليست في الحقيقة سوى صياغات جديدة للفكرة ذاتها، أو يتأول الناقد " وجهاً يلتمسه زائداً على ما ذهب إليه غيره، ولكنه يختار مذهب الغير في الترجيح من غير

---

(١) تاج العروس مادة أ و ل.
(٢) الإمتاع والمؤانسة : ١ / ١٠.
(٣) الموازنة : ١ / ١٧١، وانظر منه أيضاً ١ / ٢٧٩.
(٤) المثل السائر : ١ / ٨٩.

أن يسنده إليه[1] "، وهي محاذير يجب أن تُخفف من غلواء المبالغة في اكتشاف طبقات المعنى .

وقد تتجلى صورة هذه المبالغة من خلال الإلحاح على طلب المعاني البعيدة والغفلة عن القريب منه أو تجاهلها مع جمالها واكتمالها، إذ يشير الآمدي إلى أنَّ هناك من المعاني ما رشح من التزام بعضهم نصرة أبي تمام[2]، ويتهم المرزوقي الصوليَّ بأنه يتكلف الوصول إلى المعاني البعيدة مع جمال القريب وصدقه[3]، وذلك في قول أبي تمام :

ولّى وقد ألجم الخطّيُّ منطقه بسكتةٍ تحتها الأحشاء في صخبِ[4]

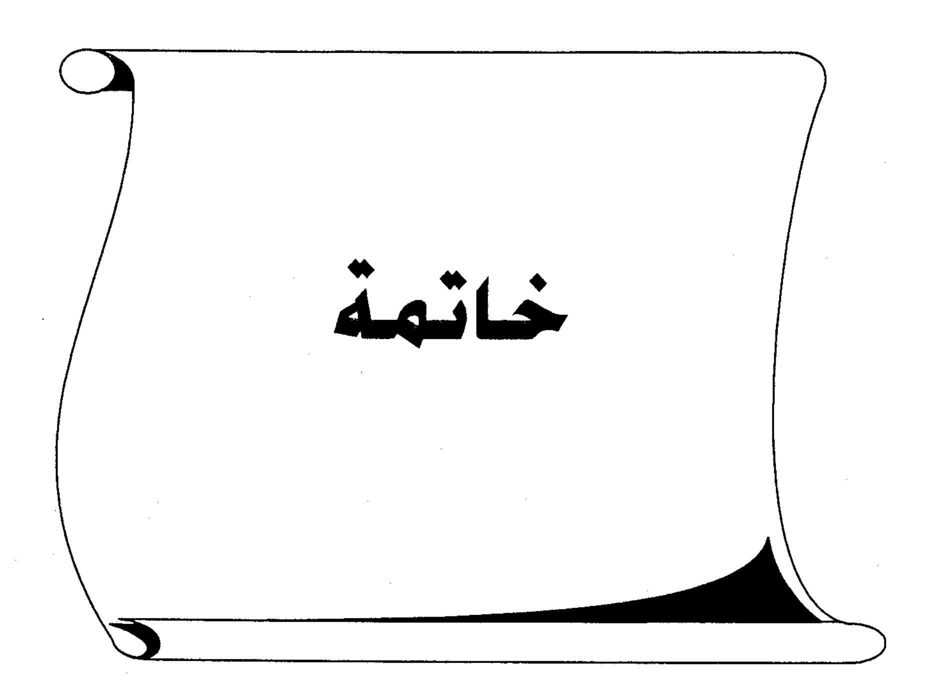
ويُشير الدكتور مصطفى عليان إلى أنَّ ذلك المنهج يحدث من المرزوقي أيضاً[5]، وذلك في تأويل معنى أبي تمام :

أو تُلق من دونه حُجبٌ مُكرَّمَةٌ يوماً فقد أُلقيت من دونكَ الحجُبُ[6]

لأن الصولي التقط معنى قريباً لهذا البيت، وبالغ المرزوقي في تفعيل إشارات البيت لتحقيق دلالة بعيدة، ولعل ذلك هو السبب الذي دفع ابن المستوفي ليصف صنيع المرزوقي بأنه "قول مضطرب[7]" .

❁❁❁❁❁

(١) منهج المرزوقي : ٥٧.
(٢) انظر : الموازنة : ١ / ١٧٥.
(٣) انظر : النظام : ٢ / ٥٧، وانظر نقد ابن المستوفي لبعض اجتهادات الآمدي، وأن المعنى " لم يحتج إلى هذا للتعسف في تفسيره " (النظام : ٥ / ١٩١).
(٤) ديوان أبي تمام : ١ / ٦٦، وفيه أن الخطي هو الرمح المنسوب إلى الخط، وهو سيف عمان، وقال قوم : كل سيف بحر خط.
(٥) انظر : منهج المرزوقي : ٥٨.
(٦) ديوان أبي تمام : ١ / ٢٥٢.
(٧) المرجع السابق : ١ / ٢٥٢، وفيه يقول الطائي : إن احتجب عنك الخليفة أحياناً، فلا يسوءنك ذاك، لأنه لا يكون عن تغيّر مكانه، بل كما تحجب أنت غيرك ممن يريدك فلا يصل إليك لعائق يمنع وحائل يعرض.



# خاتمة

# خاتمة

قامت هذه الدراسة على تتبع المآخذ النقدية والبلاغية الموجهة إلى معاني أبي تمام، وذلك من خلال الوقوف عند المدونة التراثية النقدية والبلاغية، وصداها المتمثل في الدراسات الحديثة.

ولقد كان من نتائج هذا البحث ما يلي :

⇦ تعد الخصومة حول أبي تمام هي الأبرز في تاريخ النقد والبلاغة العربيين، كما عدها بعض الدارسين الأكثر ثراء، وقد استمدت ثراءها من خلال ما يلي : قيمة الشاعر، وحساسية القضايا المتصلة بشعره، وكثرة الدراسات النقدية حوله.

⇦ يمثّل (المعنى) قضية حاضرة في أغلب النصوص النقدية التراثية، إذ يتمُّ تناوله بنوع كبير من الحرج والدقة، وذلك لدقة مسالكه، وقد جاء التناول النقدي للمعنى في شعر أبي تمام ليكون عتبة مهمة في تأصيل البحث الدلالي العربي.

⇦.يشمل المعنى عدداً من المستويات الدلالية، وذلك بداية من المفردة وانتهاء بالمعاني الكلية للنص، ولايبدو الفصل بينها متيسراً إلا بشكل مدرسي، وقد تناول النقاد جميع هذه المستويات في شعر أبي تمام.

⇦ يعد وعي أبي تمام بأثر المعنى في نصه مسوغاً قوياً للبحث في أهمية المعنى عنده، يضاف ذلك إلى المسوغات العامة كوظيفة الأدب، وإثبات الذات العربية، وهي مسوغات تقطع الطريق أمام منْ يرى أن النقد العربي قد انحصر في حيز النقد الجمالي، وقد كان أبو تمام من فرسان المعاني المجتهدين في البحث عن الجديد المبتكر، فبرع في تجربته، ولكن براعته لم تمنع بصيرة النقاد أن تجد في مسالكه بعض الخلل، وقد أوضحت الدراسة الثراء الكبير في مقاييس نقد المعنى، وأنه باب نقدي كبير لا يقل عن مقاييس اللفظ، بل إن كل نقد للفظ يحمل نقداً للمعنى، وليس كذلك شأن نقد المعنى.

⇦ يتصف أبو تمام بالسلامة الفكرية في مضامينه الإسلامية في الجملة، ولذا فقد خفَتَ صوت المؤاخذات الموجهة إلى معانيه من هذه الناحية، بل إنَّ ظهور الأثر

العقدي والشرعي في مناهج ناقديه لم يكن إلا ظهوراً خافتاً، من خلال بعض النماذج القليلة، وفيما لايسلم منه غالب الشعراء، من مثل القول في الدهر، ووصف الراح، وهي التي قد نجد لها تأويلاً يخصها، ويقال مثل هذا عن المنهج النقدي النفسي، إذ إنه هو الأكثر خفوتاً في مسيرة هذا النقد، ولئن كانت الإشارات النقدية النفسية المتصلة بشعر أبي تمام قليلة، فإنّ جزءاً منها هو الذي انصرف إلى تسجيل المآخذ على معانيه.

⇦ اتكأ النقاد والبلاغيون في مآخذهم الموجهة إلى معاني أبي تمام على ثقافتهم الخاصة، وتبعاً لذلك أمكن تقسيمهم إلى اتجاهات متعددة، كاللغويين، والكتاب، والشعراء، وقد تناولت الدراسة الخصومة التي شنها كل فريق على الآخر، ورأت أن الكتّاب هم أقرب النقاد إلى سبر معاني أبي تمام، وإطالة الدرس لدلالاته.

⇦ لم تكن المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام خاضعة لتأثير البيئة والزمان خضوعاً مطلقاً، وإنما وجدنا سمة عامة تنتظمها، وهذا يشي بنوع من الاتحاد في الرؤية النقدية.

⇦ درس النقاد معاني أبي تمام الاجتماعية، وذلك من خلال ملاءمة مقتضى الحال، والمقام، والأغراض الشعرية، وتلبيتها لمقتضيات العرف، وذلك إيماناً بوجود صلة عميقة بين الأدب ورسالته إلى المجتمع، وأشارت الدراسة إلى إمكانية التأويل والتصحيح لكثير من المآخذ التي وجهت إلى معاني أبي تمام بهذا الشأن، وكان من ذلك التنبُّه إلى إغفال سياق المعنى في القصيدة عامة مما أوقع بعض النقّاد في اتهام معنى البيت.

⇦ لاحظ النقاد ما يوجد في معاني أبي تمام من مخالفة للحقيقة والواقع، وقاموا ببيان مظاهر الخلل، منطلقين من قيمة الحقيقة في النقد العربي، حتى وجدنا مثال ذلك يتجلى في أن المعترض على البيت والرافض لهذا الاعتراض يستخدمان المعيار نفسه لتأييد قولهما، وهذا لم ينف وجود الرؤى النقدية التي احتفت بمعاني أبي تمام، وهو ما يكشف عن نمط نقدي جديد يتواءم مع النط الإبداعي الجديد الذي جاء به أبوتمام.

⇦ لم تنفصل اللغة عن المعنى المختبئ في داخلها، ولذا فقد وجَّه النقاد مآخذهم إلى معاني أبي تمام الناجمة عن لغته، من حيث استخدام اللفظ الساقط، أو

الكلمات غير الشعرية، أو اشتراك الألفاظ، ومشاكلة اللفظ للمعنى، ومناسبة اللفظ للمقام، وقد لحظنا عند بعض النقاد تخففاً من النظر في المعاني المجازية، وتبعاً لذلك أصدورا مآخذهم على معاني أبي تمام، بالإضافة إلى الاعتماد على المقاييس غير الدقيقة في هذا الشأن، مما كشف عن وجود التناقض بين مناهج النقاد ورؤاهم.

⇦ يؤمن أبو تمام بثراء المعنى والدلالة في شعره، ولذا طالب قرَّاءه بالتعمق في فهمه، ولقد توقف النقاد حيال معاني أبي تمام، ودرسوها من حيث الوضوح والغموض، والسرقات، وابتذال المعنى وعدم إصابته، والتناقض، والإحالة، وكان هناك شبه إجماع بتكلف أبي تمام في معانيه، ولكنّ الباحث يجد مبالغة في توجيه المأخذ إلى أبي تمام بالغموض الدلالي حين يُوسم مجمل شعره بذلك، وقد توقفت الدراسة عند عدد من المعاني المرفوضة، وظهر من تحليلها أنها أنسب وأوفق لسياقات القصيدة ومقامات القول.

⇦ يتخذ أبو تمام من صنعته الشعرية سبيلاً لتقديم معانيه، وقد كان منهجه البلاغي مختلفاً عن غيره من الشعراء، وذلك حين ذهب مذهبه المعروف في الاستعارة والبديع، وأحسب أن الشغف بالتضاد مدخل لفهم كثير من معانيه وقصائده، وهو التضاد الذي يتجاوز سقف المحسوس المطروح في الطريق إلى التضاد الفلسفي الفكري، وكأنه لا يبحث في المعنى فحسب، وإنما في فلسفته أيضاً، ومن هنا انتشرت الثنائيات الكثيرة في شعره، وذلك على مستوى الطباق أو المقابلة وغيرها، وهو بذلك يكشف - أو يحاول - عن الحياة وعن موقفه منها، ومع ذلك فإن منهجه هذا لم يفت عن ملاحظة النقاد، وإنما حاكموه، وأشار بعضهم إلى أنه " شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعرَ الأوائل، ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة[١] "، ولم يكن ذلك مانعاً من أن يوقن بعضهم أنهم أمام " مبتدع البلاغة، لا يتبع فيها أحداً فيسلك طريقته ويقفو أثره، ولكنه يأتي من ذلك بمثل الروضة الأنف التي لم يرع فيها راع[٢] "، مع التأكيد بأنَّ الرؤية النقدية الأولى هي الأكثر شيوعاً، وقد قام الباحث بتوجيه بعض المآخذ التي وجهوها إلى معاني أبي تمام ليكشف من خلالها

(١) الموازنة : ١ / ٤.

(٢) ديوان أبي تمام : ٢ / ٤٢٠.

جمال التركيب وصحة المعنى في أبياته، واعتمد في ذلك على سياقات القصائد وامتداداتها، وكان يأرز إلى الرؤية التراثية التي تؤكد على أنَّ الرفض الذي قوبل به مذهب أبي تمام سرعان ما تحول إلى نوع من الاحتفاء، حتى لقد أصبح مذهبه هو المذهب، واختار الشعراء طريقه.

⇦ حضر النقد العروضي في سجل مؤاخذات النقاد لمعاني أبي تمام، وذلك من خلال الوقوف على تكرار المعنى، والحشو، والقافية، والتضمين، ونقص المعنى، والإخلال به، وهي مآخذ لا تهمل حرج الشاعر أمام ضيق الوزن، ولكنها تؤمن بأنّ هذا الضيق ليس مسوغاً لانتقاص المعنى، وخاصة إذا كنَّا أمام شاعر كبير كأبي تمام.

⇦ اتسمت المآخذ الموجهة إلى معاني أبي تمام بمزاوجتها بين عدد من المناهج المتقابلة، فعلى حين نجد المنهج التفصيلي والتحليلي، نجد المنهج الذي يلجأ إلى الأحكام العامة والمرسلة، وكانت المآخذ الجزئية على الألفاظ والأبيات تقع في مقابلة المآخذ التي تنظر في القصيدة الكاملة، أو الغرض العام، ولكنّ طائفة منها في إبّان ذلك كله كانت تؤكد على ضرورة الاقتراب والمعايشة الجمالية وفهم معانيه قبل التصدر للحكم.

⇦ ولدت مآخذ العلماء النقدية والبلاغية من ثقافات أصحابها، ولذا فقد متحت من مواقفهم واتجاهاتهم، ومن ثم ظهرت المآخذ الموضوعية وضدها، وتجلت هذه وتلك في مستويات عدة، ومسالك دقيقة، ورشحت مآخذهم من خلال مواقفهم تجاهه، ولم ينحصر ذلك في القدماء دون المحدثين، وكان النقاد جميعاً على درجة واحدة من التأكيد بأنَّ الناس في أبي تمام على فريقين ؛ متعصب له وعليه، ولقد كان من اللافت التعبير التراثي بأنَّ حضور أبي تمام تحول إلى شيء من الفتنة لمتابعيه.

⇦ كان ثراء المعنى في شعر أبي تمام مسوغاً مهماً أنتج تعدداً في قراءات العلماء لمعانيه، ودارت أحكامهم - حينئذ - وفقاً لاقترابهم من المعنى، وكان كتاب الموازنة للآمدي والنظام لابن المستوفي نماذج عليا في هذه الخصومة التي تمثل منهجاً واضحا في نقد النقد، وقد كشفت الدراسة أنَّ تعدد المعاني وتعدد القراءات منهج حاضر في تراثنا النقدي، وقد نما في ظل مؤثرات ثقافية وفنية متعددة.

وتقترح هذه الدراسة في نهايتها عدداً من المقترحات والتوصيات وهي :

١- تطبيق هذا المنهج البحثي المتصل بالمعنى والدلالة على شعراء أمتنا الكبار، كالبحتري، والمعري.

٢- توسيع نطاق الدرس العلمي ليشمل الموضوعات البحثية في شعر أبي تمام التي ما زالت بكراً على مستوى الدرس، كسمة التكرار في شعره، وسمة استدعاء الشخصيات، ودراسته ناقداً في نثره وشعره.

٣- امتداد الدراسات النقدية التي تُعنى بالمنهج النقدي لدراسة مناهج النقاد الذين درسوا شعر أبي تمام، ولئن حاز بعضهم نصيباً طيباً من الدرس كالآمدي والمعري؛ فإن غيرهم ما زال قابلاً لإعادة القول في منهجه النقدي، كالتبريزي والخارزنجي.

٤- نقل القضايا التي درستها متصلة بأبي تمام ليتم تناولها على مستوى الظاهرة العامة عند الشعراء، وذلك مثل: مراعاة الحقيقة والواقع، والمآخذ العروضية وصلتها بالمعنى.

وفي الأخير أحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات، وأسأله المزيد من فضله، وأنْ يجعل هذا العمل مباركاً في نفسه، وفي أثره، وعلى صاحبه، وقارئه، ومشرفه، ومناقشيه، وأن يتغمد أبا تمام برحمته، وأن يعفو عنا وعنه.

وأخيراً فما كان في هذا العمل من صواب فمن الله، وما كان فيه من زلل فمن نفسي.

وصلى الله وسلم على نبينا وحبيبنا خاتم الأنبياء والمرسلين محمد ابن عبدالله، وعلى آله، وصحبه أجمعين.




ثبت
المصادر والمراجع

# ثبت المصادر والمراجع

## أ / المصادر:

١- الإبانة في اللغة العربية لسلمة العوتبي، تحقيق عبدالكريم خليفة وآخرين، وزارة التراث القومي - مسقط، ط١، ١٤٢٠هـ.

٢- الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد عنان، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط ١، ١٣٩٤هـ.

٣- إحكام صنعة الكلام لأبي القاسم محمد عبد الغفور الإشبيلي الأندلسي، تحقيق : محمد رضوان الداية، دار الثقافة - بيروت - لبنان، د ط، ١٩٦٦م.

٤- الإحكام في أصول الأحكام للآمدي، تحقيق سيد الجميلي، دار الكتاب العربي - بيروت، د ط، دت.

٥- أخبار أبي تمام لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، حققه وعلق عليه : خليل محمود عساكر و محمد عبده عزام و نظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري - بيروت، د ط، د ت.

٦- أخبار البحتري لأبي بكر الصولي، تحقيق صالح الأشتر، المجمع العلمي - دمشق، دط، ١٣٧٨م .

٧- الاختيارين للأخفش الأصغر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط ٢، ١٤٠٤هـ.

٨- الأدب المفرد للبخاري، تحقيق محمد هشام البرهاني، د ط، ١٤٠١هـ.

٩- أساس البلاغة لجار الله الزمخشري، تحقيق عبدالرحيم محمود، دار المعرفة- بيروت،د ط، ١٤٠٢هـ

١٠- الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني

الطائية لضياء الدين بن الأثير، تحقيق حفني شرف، مكتبة الأنجلو المصرية - مصر، د ط، ١٩٥٨م.

١١- أسرار البلاغة لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبوفهر محمود محمد شاكر، دار المدني _ جدة، ط ١، ١٤١٢هـ.

١٢- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة لمحمد الجرجاني، تحقيق د.عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب - القاهرة، د ط، ١٤١٨هـ.

١٣- الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديين أبي بكر محمد وأبي عثمان سعيد ابني هاشم، حققه د. السيد محمد يوسف، لجنة التأليف والترجمة - القاهرة، د ط، ١٩٦٥م.

١٤- أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم لأبي بكر الصولي، عني به ج. دن، دار المسيرة - بيروت، ط ٣، ١٤٠١هـ.

١٥- الاعتبار للأمير أبي المظفر مجد الدين أسامة الشيزري الكناني، تحقيق د.قاسم السامرائي، دار الأصالة - الرياض، ط ١، ١٤٠٧هـ.

١٦- إعجاز القرآن لأبي بكر الباقلاني، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف - مصر، ط ٣، د ت.

١٧- أعلام الكلام لابن شرف القيرواني، تحقيق د.محمد زينهم عزب، دار الآفاق العربية - القاهرة، د ط، ١٤٢٣هـ.

١٨- إعلام الموقعين عن رب العالمين لابن قيم الجوزية، تحقيق طه عبدالرؤوف سعد، دار الجيل - بيروت، د ط، ١٩٧٣م.

١٩- الأغاني للأصبهاني، تحقيق عبدالسلام هارون، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د ط، د ت.

٢٠- الاقتباس من القرآن لأبي منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق إبتسام الصفار و مجاهد مصطفى، دار الوفاء - مصر، ط ١، ١٤١٢هـ .

٢١- الاقتراح في علم أصول النحو للسيوطي، دار المعارف - سوريا، د ط، ١٣٥٩هـ.

٢٢- الإكسير للطوفي، تحقيق أ. د عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب - القاهرة، د ط، د ت.

٢٣- الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني، تحقيق د. فتح الله صالح علي المصري دار الوفاء - المنصورة، ط ٢، ١٤٠٨هـ.

٢٤- أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد للشريف المرتضى، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان، ط ٢ - ١٣٨٧هـ.

٢٥- الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، تحقيق أحمد أمين و أحمد الزين، دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان، د ط، د ت.

٢٦- الأمثال المولدة لأبي بكر محمد بن العباس الخوارزمي، تحقيق محمد حسين الأعرجي، المجمع الثقافي - أبو ظبي، د ط، ٢٠٠٣ م.

٢٧- الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط ٣، ١٤١٣هـ.

٢٨- بدائع الفوائد لابن القيم، تصحيح محمود غانم غيث، مكتبة القاهرة - مصر، ط٢، ١٣٩٢هـ

٢٩- البداية والنهاية لابن كثير، مكتبة المعارف - بيروت ومكتبة النصر - الرياض، ط ١، ١٩٦٦م.

٣٠- البديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ، تحقيق د.أحمد بدوي و د.حامد عبدالمجيد، وزارة الثقافة - مصر، د ط، د ت

٣١- البرهان في علوم القرآن لبدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، دار إحياء التراث العربي - ط١، ١٣٧٦هـ.

٣٢- البرهان في وجوه البيان لابن وهب، تحقيق أحمد مطلوب و خديجة الحديثي،

ط ١، ١٣٨٧هـ. ١٣٩٩ هـ.

٣٣- البصائر والذخائر للتوحيدي، دار صادر - بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ

٣٤- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب - القاهرة، د ط، ١٤٢٠هـ.

٣٥- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة جلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، دار الفكر، ط ٢، ١٣٩٩هـ.

٣٦- بقية الخاطريات لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق د. محمد أحمد الدالي، مجمع اللغة العربية -دمشق، د ط، ١٤١٣هـ.

٣٧- البلاغة لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق د.رمضان عبدالتواب، مكتبة الثقافة الدينية - القاهرة، ط ٢، ١٤٠٥ هـ.

٣٨- البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط ٥، ١٤٠٥ هـ.

٣٩- تاج العروس لمحمد مرتضى الزبيدي، دار ومكتبة الحياة - بيروت، د ط، د ت.

٤٠- تاريخ بغداد للخطيب البغدادي، تحقيق مصطفى عطا، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤١٧هـ.

٤١- تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري - القاهرة و دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط ٢، ١٤١٠هـ.

٤٢- تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة، تحقيق أحمد صقر، دار التراث - القاهرة، ط ٢، ١٣٩٣هـ

٤٣- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الإصبع المصري، تحقيق د. حفنى محمد شرف، القاهرة، د ط، ١٤١٦ هـ.

٤٤- ترسل ابن قلاقس الإسكندري لأبي الفتوح نصر بن عبد القوي، تحقيق د. عبد العزيز المانع، جامعة الملك سعود - الرياض، ط ١، ١٤٠٤هـ.

٤٥- التعريفات للجرجاني، مكتبة لبنان - بيروت، د ط، ١٩٨٥هـ.

٤٦- تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي لأبي المرشد سليمان بن علي المعري، حققه د. مجاهد محمد محمود الصواف و د.محسن غياض عجيل، دار المأمون للتراث - بيروت و دمشق، د ط، ١٣٩٩ هـ.

٤٧- تفسير رسالة أدب الكتاب للإمام أبي القاسم عبد الرحمن بن اسحاق الزجاجي، حققه وعلق عليه د. عبد الفتاح سليم، معهد المخطوطات العربية - القاهرة، د ط، ١٤١٤ هـ.

٤٨- التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم تليه أبيات مختارة من كتاب (ما يتمثل به من الأبيات)، لأبي أحمد العسكري، دراسة وتحقيق د. حمد بن ناصر الدخيل، نادي القصيم الأدبي في بريدة، ط١، ١٤١٨ هـ.

٤٩- التكملة لكتاب الصلة لابن الأبار، تحقيق السيد عزت الحسيني، مكتب نشر الثقافة الإسلامية - القاهرة، د ط، ١٣٧٥هـ.

٥٠- التلخيص في علوم البلاغة للإمام جلال الدين القزويني، ، ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٠٤م

٥١- تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون لخليل بن أيبك الصفدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية - صيدا -بيروت، د ط، د ت.

٥٢- التهاني والتعازي لأبي منصور محمد بن سهل بن المرزبان الكرخي، حققه : إبراهيم بن محمد البطشان، نادي القصيم الأدبي في بريدة، ط ١، ١٤٢٤هـ.

٥٣- تهذيب الصحاح لمحمود بن أحمد الزنجاني، تحقيق عبدالسلام هارون و أحمد عطار، دار المعارف - مصر، د ط، د ت.

٥٤- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد و د. محمد زغلول سلام، دار المعارف - القاهرة، ط ٤، د ت.

٥٥- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب لأبي منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر - دمشق، ط ١، ١٤١٤هـ.

٥٦- جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، القاضي الأحمد نكري، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - لبنان، ط ٢، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م

٥٧- الجمان في تشبيهات القرآن لعبد الله بن الحسين بن ناقيا، تحقيق وضبط ومراجعة د. محمود حسن أبو ناجي الشيباني، ط ١، ١٤٠٧ هـ.

٥٨- جمع الجواهر في الملح والنوادر لأبي إسحاق لقيرواني، تحقيق علي البجاوي، دار الجيل - بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ.

٥٩- جمهرة أنساب العرب لأبي محمد بن حزم الأندلسي، راجع النسخة لجنة من العلماء، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤٠٣هـ.

٦٠- الجنى الداني في حروف المعاني للحسن بن قاسم المرادي، تحقيق فخر الدين قباوة و محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤١٣هـ

٦١- جواهر الألفاظ لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية د ط، د ت.

٦٢- جوهر الكنز لابن الأثير، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية، دط، د ت.

٦٣- حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة لجلال الدين السيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل إيراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، ١٣٨٧هـ.

٦٤- خاص الخاص لأبي منصور عبد الملك الثعالبي، حققه وعلق عليه د. صادق النقوي، دائرة المعارف العثمانية - الهند، ط ١، ١٤٠٥هـ.

٦٥- الخراج وصناعة الكتابة لقدامة بن جعفر، شرح د.محمد حسين الزبيدي، دار الرشيد، د ط، د ت.

٦٦- خزانة الأدب للبغدادي، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة،

ط ١، ١٤٠٦هـ.

٦٧- الخصائص لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي - بيروت، د ط، د ت.

٦٨- خلاصة المعاني للحسن بن عثمان بن الحسين المفتي، تحقيق ودراسة د.عبد القادر حسين، الناشرون العرب - الرياض، د ط، د ت.

٦٩- خلق الإنسان للزجاج، تحقيق وليد الحسين، دار الحكمة - بريطانيا - ط ١، ١٤٢٥هـ.

٧٠- دلائل الإعجاز لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني - القاهرة _ دار المدني - جدة، ط ٣، ١٤١٣هـ.

٧١- ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف - القاهرة، د ط، د ت.

٧٢- ديوان الفرزدق، دار صادر - بيروت، د ط، د ت

٧٣- ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، تحقيق : أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي - بيروت -لبنان، ط ١، ١٤٢٤هـ.

٧٤- ديوان الهذليين، الدار القومية لطباعة والنشر - القاهرة، د ط، ١٣٨٥هـ.

٧٥- ديوان دعبل الخزاعي، تحقيق عبدالصاحب الدجيلي، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط ٣، ١٩٨٩م.

٧٦- ديوان ديك الجن، تحقيق أحمد مطلوب ود.عبدالله الجبوري، دار الثقافة - بيروت، د ط، د ت.

٧٧- ديوان ذي الرمة بشرح أبي نصر الباهلي، تحقيق د.عبدالقدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط ٣، ١٤١٤هـ.

٧٨- ديوان لبيد شرح الطوسي، قدم له د.حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي - بيروت، ط ١، ١٢٤١٤هـ.

٧٩- ديوان لزوم ما لايلزم لأبي العلاء المعري، حرره وشرحه كمال اليازجي، دار الجيل - بيروت، ط١، ١٤١٢هـ.

٨٠- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني، تحقيق د.إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، د ط، ١٣٩٩ هـ.

٨١- رائد الدراسة عن المتنبي، تأليف كوركيس عواد وميخائيل عواد، الجمهورية العراقية - وزارة الثقافة والفنون - دار الرشيد د ط، د ت.

٨٢- ربيع الأبرار ونصوص الأخبار لجارالله الزمخشري، تحقيق سليم النعيمي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية - بغداد، د ط، ١٤٠٠هـ.

٨٣- رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م

٨٤- رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني، تحقيق حسن حسني عبدالوهاب، دار الكتاب الجديد - بيروت، ط ١، ١٤٠٤هـ.

٨٥- رسائل الجاحظ لأبي عثمان الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي -مصر، ط ١، ١٣٩٩هـ.

٨٦- رسائل الصابي والشريف الرضي، تحقيق د. محمد يوسف نجم، مطبعة حكومة الكويت - الكويت، ط ٢، ١٩٨٦ م.

٨٧- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، قدم له وشرحه د مفيد قميحة، دار ومكتبة الهلال - بيروت، ط ٢، ١٤٠٦هـ.

٨٨- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره من كلام أبي علي محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق د. محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت - بيروت، د ط، ١٣٨٥هـ.

٨٩- رسالتان من التراث النقدي رسالة الطيب بن علي بن عبد في الدفاع عن الشعر ورسالة أبي اسحاق الصابي في الفرق بين المترسل والشاعر، دراسة وتحقيق

زياد الزعبي، دار الكندي، ط ١، ٢٠٠٤م.

٩٠- رصف المباني في شرح حروف المعاني لأحمد المالقي، تحقيق أحمد محمد الخراط، دار القلم - دمشق، ط ٢، ١٤٠٥هـ.

٩١- ريحانة الألباء وزهرة الحياة الدنيا لشهاب الدين الخفاجي، تحقيق عبدالفتاح الحلو، مطبعة عيسى الحلبي، ط ١، ١٣٨٦ هـ.

٩٢- زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحاق الحصري القيرواني، تحقيق علي البجاوي، دار إحياء الكتب - القاهرة، ط ٢، د ت.

٩٣- الزهر الباسم والعرف الناسم في مديح الأجل أبي القاسم لأبي الفتوح نصر الإسكندري، تحقيق د.عبد العزيز المانع، جامعة الملك سعود - الرياض، ط ١ ١٤٠٤هـ.

٩٤- الزهرة للظاهري، تحقيق د.إبراهيم السامرائي و د.نوري القيسي، مكتبة المنار - الزرقاء، ط ٢، ١٤١٦ هـ.

٩٥- الزينة في أسماء الكلمات الإسلامية للرازي، تحقيق حسين الهمْداني، القاهرة، ط ٢، ١٩٥٧م.

٩٦- سر الفصاحة لأبي محمد عبد الله الخفاجي الحلبي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح، د ط، ١٣٨٩هـ.

٩٧- سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون لابن نباتة المصري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، د ط، ١٣٨٣هـ.

٩٨- السنن الكبرى للبيهقي، دار الفكر - بيروت، د ط، د ت.

٩٩- سير أعلام النبلاء تصنيف الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، أشرف على تحقيق الكتاب : شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، د ط، د ت.

١٠٠- شذرات الذهب في أخبار من ذهب للمؤرخ الفقيه الأديب أبي الفلاح عبد الحي

بن العماد الحنبلي، دار المسيرة - بيروت، د ط، د ت.

١٠١- شذرات من كتب مفقودة في التاريخ، استخرجها وحققها د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي - بيروت -لبنان، ط ١ ١٤٠٨هـ.

١٠٢- شرح التلخيص للشيخ أكمل الدين محمد بن محمد بن محمود بن أحمد البابرتي، دراسة وتحقيق د. محمد رمضان صوفيه، المنشأة العامة - طرابلس، ط ١، ١٣٩٢هـ.

١٠٣- شرح الصولي لديوان أبي تمام، تحقيق د. خلف رشيد نعمان، دار الطليعة - بيروت، دط، ١٩٧٨م.

١٠٤- شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع لصفي الدين الحلي، تحقيق د. نسيب نشاوي، دار صادر - بيروت، ط ٢، ١٤١٢هـ.

١٠٥- شرح المفضليات للخطيب التبريزي، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر - القاهرة، د ط، د ت.

١٠٦- شرح ديوان أبي الطيب للمعري، تحقيق عبدالمجيد دياب، دار المعارف، ط ٢، ١٤١٣هـ.

١٠٧- شرح ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لأبي الحجاج الأعلم الشنتمري، تحقيق الأستاذ إبراهيم نادن، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية - المغرب، ط ١، ١٤٢٥هـ.

١٠٨- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة، ط ٢، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م .

١٠٩- شرح ديوان المتنبي لأبي العلاء المعري، تحقيق د.عبدالمجيد دياب، دار المعارف - القاهرة، ط ٢، ١٤١٣هـ.

١١٠- شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، تحقيق د حسين نقشه، دار الغرب الإسلامي - بيروت، د ط، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

١١١- شرح شواهد المغني لجلال الدين السيوطي، لجنة التراث - بيروت، د ط، د ت.

١١٢- شرح مشكل شعر المتنبي لابن سيده الأندلسي، تحقيق محمد الداية، دار المأمون - دمشق، دط، دت.

١١٣- شرح مشكلات ديوان أبي تمام، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تحقيق د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة التراث - مكة المكرمة، ط ١، ١٤٠٧هـ.

١١٤- شروح التلخيص، أدب الحوزة، د ط، د ت.

١١٥- شروح سقط الزند للبطليوسي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، الدار القومية - القاهرة، د ط، ١٣٦٧هـ.

١١٦- الشعر و الشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد شاكر، دار الحديث - القاهرة، د ط، ١٤٢٣هـ.

١١٧- الشهاب في الشيب والشباب للشريف المرتضى، دار الرائد العربي - بيروت، د ط، ١٤٠٢هـ.

١١٨- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي للشيخ يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، ط ٢، د ت.

١١٩- صحيح مسلم الإمام مسلم القشيري النيسابوري تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي دار إحياء الكتب العربية، د ط، د ت.

١٢٠- صفة السرج واللجام لأبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، حققه واستدرك عليه د. مناف مهدي محمد، معهد المخطوطات العربية - القاهرة، د ط، ١٤١٢هـ.

١٢١- ضوء السقط للمعري، تحقيق : بنحامي فاطمة، المجمع الثقافي - أبو ظبي، د ط، ١٤٢٤هـ.

١٢٢- طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف -

مصر، دط، ١٩٣٨ م.

١٢٣- طبقات النحويين واللغويين للزبيدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ مصر، دط، دت.

١٢٤- الطرائف الأدبية، صححه عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، د ط، د ت.

١٢٥- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، للإمام يحيى بن حمزة العلوي اليمني، مكتبة المعارف - الرياض، د ط، د ت.

١٢٦- طريق الهجرتين وباب السعادتين لابن قيم الجوزية، تحقيق عبدالله الأنصاري، إدارة الشؤون الدينية - قطر، د ط، ١٣٩٧هـ.

١٢٧- طيف الخيال للشريف المرتضى، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مراجعة إبراهيم الأبياري، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، ١٣٨١هـ.

١٢٨- عبث الوليد لأبي العلاء المعري، تحقيق ناديا علي الدولة، الشركة المتحدة للتوزيع، د ط، د ت.

١٢٩- العقد الفريد لابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة، ١٣٨٥هـ.

١٣٠- عقود الجمان في المعاني والبيان لجلال الدين السيوطي، شرح عبدالرحمن بن مرشد، مطبعة البابي الحلبي - القاهرة، ط ٢، ١٣٧٤هـ.

١٣١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى - مصر، ط ٣، ١٣٨٣هـ.

١٣٢- عيار الشعر لأبي الحسن محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم - الرياض، د ط، ١٤٠٥هـ.

١٣٣- عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري، تحقيق محمد الإسكندراني، دار الكتاب

العربي - بيروت، ط ٥، ١٤٢٣ هـ.

١٣٤- الفائق في غريب الحديث لجار الله الزمخشري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، دار الفكر، ط ٣، ١٣٩٩هـ.

١٣٥- الفاضل في صفة الأدب الكامل لأبي الطيب الوشاء، تحقيق د. يحيى وهيب الجبوري، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط ١، ١٤١١هـ.

١٣٦- الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي لابن جني، تحقيق د.محسن غياض، وزارة الإعلام - العراق، د ط، د ت .

١٣٧- الفتح على أبي الفتح لابن فورجة، تحقيق عبدالكريم الدجيلي، وزارة الإعلام - العراق، د ط، ١٩٧٤هـ.

١٣٨- الفروق لأبي هلال العسكري، قدم له وضبطه د. أحمد سليم الحمصي، جروس برس - طرابلس لبنان، ط ١، ١٤١٥هـ.

١٣٩- الفسر لأبي الفتح بن جني، تحقيق رضا رجب، دار الينابيع - دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.

١٤٠- الفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي الحديد، قدم له وحققه د. أحمد الحوفي و د.بدوي طبانة، دار الرفاعي - الرياض، ط ٢، ١٤٠٤ هـ.

١٤١- الفهرست، ابن النديم، مكتبة خياط - بيروت، د ط، د ت .

١٤٢- فوات الوفيات والذيل عليها لابن شاكر الكتبي، تحقيق د.إحسان عباس، دار صادر - بيروت، د ط، ١٩٧٣م.

١٤٣- فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة للغزالي، ضبطه رياض مصطفى العبدالله، دار الحكمة - بيروت، د ط، ١٩٨٦م.

١٤٤- فيض نشر الانشراح للفاسي، تحقيق محمود يوسف فجال، دار البحوث للدراسات الإسلامية - دبي، ط ١، ١٤٢١هـ.

١٤٥- القاموس المحيط للفيروزأبادي، دار الفكر - بيروت، د ط، د ت،

١٤٦- قراضة الذهب لابن رشيق، تحقيق الشاذلي بو يحيى، الشركة التونسية - تونس،دط، ١٩٧٢م.

١٤٧- قشر الفسر لأبي سهل محمد بن الحسن الزوزني، حققه وقدم له د. رضا رجب، دار الينابيع - دمشق، ط ١، ٢٠٠٤ م.

١٤٨- القول البديع في علم البديع للشيخ مرعي بن يوسف الحنبلي، تحقيق ودراسة د.محمد بن علي الصامل، كنوز أشبيليا - الرياض، ط ١، ١٤٢٥هـ.

١٤٩- الكافي في العروض والقوافي للتبريزي، تحقيق الحساني عبدالله، دار الخانجي - بيروت،دط، د ت.

١٥٠- الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، حققه وعلق عليه محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط ١، ١٤٠٦ هـ.

١٥١- كتاب البديع لابن المعتز، تحقيق إغناطيوس كراتشقوفسكي،دار الحكمة - دمشق، د ط، د ت.

١٥٢- كتاب التبيان في علم المعاني والبديع والبيان لشرف الدين حسين الطيبي، تحقيق هادي الهلالي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، ١٤٠٧هـ.

١٥٣- كتاب التشبيهات لابن أبي عون، عني بتصحيحه : عبدالمعيد خان، مطبعة كامبردج، ١٣٦٩هـ.

١٥٤- كتاب التعازي والمراثي للمبرد، تحقيق محمد الديباجي، مجمع اللغة العربية - دمشق، د ط، ١٣٩٦هـ.

١٥٥- كتاب التوفيق للتلفيق، تأليف أبي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، تحقيق إبراهيم صالح، مجمع اللغة العربية - دمشق، د ط، ١٤٠٣هـ.

١٥٦- كتاب السنة لأبي بكر ابن أبي عاصم الضحاك، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي - بيروت، ط ٢، ١٤٠٥هـ.

١٥٧- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر لأبي الهلال الحسن العسكري، تحقيق علي

محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية - بيروت، دط، ١٤٠٦هـ.

١٥٨- كتاب المثلين المنسوب للمسلم بن محمد اللحجي، تحقيق د.فيصل مفتاح الحداد، جامعة قاريونس - بنغازي، ط ١، ١٩٩٨ م.

١٥٩- كتاب المقتبس لحيان القرطبي (السفر الثاني)، تحقيق محمود علي مكي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية - الرياض، ط ١، ١٤٢٤هـ.

١٦٠- كتاب معاني الحروف لأبي الحسن الرماني، تحقيق عبدالفتاح شلبي، نهضة مصر - القاهرة، دط، دت.

١٦١- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل لجارالله الزمخشري، ضبطه محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤١٥هـ.

١٦٢- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي للصاحب بن عباد، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة - بغداد، ط ١، ١٣٨٥هـ.

١٦٣- الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه للإمام صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق د.هلال ناجي و وليد بن أحمد الحسين، الحكمة - بريطانيا، ط ١، ١٤٢٠هـ.

١٦٤- الكشكول لبهاء الدين العاملي، تحقيق الطاهر أحمد الزاوي، إحياء الكتب العربية، دط، ١٣٨٠هـ.

١٦٥- اللآلي في شرح أمالي القالي لأبي عبيد البكري، تحقيق عبدالعزيز الميمني، لجنة التأليف والنشر - مصر، د ط، ١٣٥٤هـ.

١٦٦- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر - بيروت، د ط، د ت.

١٦٧- المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم لأبي القاسم الحسن الآمدي، صححه وعلق عليه أ. د. ف. كرنكو، دار

الجيل - بيروت، ط ١، ١٤١١هـ.

١٦٨- ما لم ينشر من أوراق الصولي، تحقيق هلال ناجي، عالم الكتب - بيروت، ط ١، ١٤٢٠هـ.

١٦٩- ما يجوز للشاعر في الضرورة للقزاز القيرواني، حققه وقدم له وصنع فهارسه د. رمضان عبد التواب و د. صلاح الدين الهادي، الزهراء - القاهرة، ط ١، ١٤١٢هـ.

١٧٠- ما يحتمل الشعر من الضرورة لأبي سعيد الحسن بن عبد الله السيرافي، تحقيق د. عوض بن حمد القوزي، د ن، ط ١، ١٤٠٩ هـ.

١٧١- المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، لابن معقل الأزدي المهلبي، تحقيق د. عبد العزيز المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية _ الرياض، ط ٢، ١٤٢٢هـ.

١٧٢- المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة لأبي الفتح عثمان بن جني، تقديم وتحقيق د.حسن هنداوي، دار القلم - دمشق و دار المنارة - بيروت، ط ١، ١٤٠٧ هـ.

١٧٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير، تحقيق د.أحمد الحوفي د.بدوي طبانة، دار الرفاعي - الرياض، ط ٢، ١٤٠٣هـ.

١٧٤- المجتنى للإمام أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه د. محمد أحمد الدالي، الجفان والجابي، ط ١ ١٤١٨هـ.

١٧٥- المدخل إلى تقويم اللسان لابن هشام اللخمي، تحقيق د.حاتم الضامن، دار البشائر الإسلامية - بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ.

١٧٦- المذاكرة في ألقاب الشعراء، لمجد الدين النشابي، تحقيق شاكر العاشور، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، د ط، ١٩٨٨م.

١٧٧- مرآة الجنان لليافعي، منشورات الأعلمي للمطبوعات - بيروت، ط ٢، ١٣٩٠هـ.

١٧٨- مروج الذهب ومعادن الجوهر للمسعودي، تحقيق محمد محيي الديمن عبدالحميد، دار الفكر، ط ٥، ١٣٩٣هـ.

١٧٩- المزهر في علوم اللغة للسيوطي، شرح وتعليق محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار التراث - القاهرة، ط ٣، د ت.

١٨٠- المستطرف في كل فن مستظرف لشهاب الدين محمد الأبشيهي، قدم له وشرحه د. مفيد قميحة - دار الكتب العلمية - بيروت -لبنان، ط ١، ١٤٠٣هـ.

١٨١- المصون في الأدب لأبي أحمد الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي -القاهرة ودار الرفاعي - الرياض، ط ٢، ١٤٠٢ هـ.

١٨٢- المصون في سر الهوى المكنون لأبي إسحاق الحصري القيرواني، تحقيق د.النبوي شعلان، دار العرب - القاهرة، د ط، ١٩٨٩م.

١٨٣- المطول لسعد الدين التفتازاني، تحقيق د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤٢٢هـ.

١٨٤- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص لعبد الرحيم العباسي، حققه وعلق على حواشيه وصنع فهارسه : محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، دط، ١٣٦٧هـ.

١٨٥- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي - بيروت، دط، د ت.

١٨٦- معجم البلدان للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، دار صادر - بيروت، د ط، د ت.

١٨٧- معجم الشعراء لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، صححه وعلق عليه أ.

د. ف. كرنكو، دار الجيل - بيروت، ط ١، ١٤١١هـ.

١٨٨- معجم مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، دار إحياء التراث الإسلامي - بيروت، ط ١، ١٤٢٢هـ.

١٨٩- مفاتيح العلوم، لأبي عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي الكاتب، تحقيق فان فلوتن، قدم هذه الطبعة د. محمد حسن عبد العزيز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، د ت.

١٩٠- مفتاح العلوم للسكاكي، ظبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية- بيروت، ط ٢، ١٤٠٧هـ .

١٩١- المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة للسخاوي ٩٠٢هـ، تحقيق محمد عثمان الخشت، دار الكتاب العربي، ط ١، ١٤٠٥هـ.

١٩٢- المقامة الحصيبية للقاضي الرشيد بن الزبير، تحقيق ابتسام الصفار وبدري محمد فهد، مجلة الحكمة - بريطانيا، ط ١، ١٤٢٢هـ.

١٩٣- المقتطف من أزاهر الظرف لابن سعيد الأندلسي، تحقيق د.سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د ط، ١٩٨٤م.

١٩٤- مقدمة كتاب الدر الفريد وبيت القصيد لمحمد بن سيف الدين أيدمر المستعصمي، تقديم وتحقيق : وليد محمود خالص، المجمع الثقافي - أبو ظبي، دط، ١٤٢٤هـ.

١٩٥- مكارم الأخلاق ومعاليها لأبي محمد الخرائطي، تحقيق عبدالله الحميري، دار الرشد - الرياض، ط ١، ١٤٢٧هـ.

١٩٦- من غاب عنه المطرب لأبي منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق عبدالمعين الملّوحي، دار طلاس - دمشق، ط ١، ١٩٨٧م.

١٩٧- المنازل والديار لأسامة بن منقذ، تحقيق مصطفى حجازي، لجنة إحياء التراث الإسلامي - القاهرة، د ط، ١٣٨٧ هـ.

١٩٨- المنثور البهائي لعلي بن محمد بن خلف الهمذاني، تحقيق د.عبدالرحمن بن عثمان بن عبد العزيز الهليل، مركز سعود البابطين الخيري للتراث والثقافة - الرياض، ط ١، ١٤٢٢هـ.

١٩٩- منثور الفوائد لكمال الدين أبي البركات الأنباري، تحقيق د. حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط ١، ١٤٠٣ هـ.

٢٠٠- منح المدح أو شعراء الصحابة ممن مدح الرسول ﷺ أو رثاه لابن سيد الناس، تحقيق : عفت وصال حمزة، دار الفكر - دمشق، ط ١، ١٤٠٧هـ.

٢٠١- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي، تحقيق : علال الغازي، مكتبة المعارف - الرباط - المغرب، ط ١، ١٤٠١هـ.

٢٠٢- المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره لأبي محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي، قرأه وقدم له وعلق عليه د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة، د ط، د ت.

٢٠٣- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي - بيروت -لبنان، ط ٣، ١٩٨٦م.

٢٠٤- موائد الحيس في فوائد امرئ القيس للطوفي، تحقيق د.مصطفى عليان، دار البشير - عمان، ط ١، ١٤١٤هـ.

٢٠٥- مواد البيان لعلي بن خلف، تحقيق د.حسين عبداللطيف، جامعة الفاتح - طرابلس،د ط، ١٩٨٢م.

٢٠٦- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف - مصر، ط ٢، د ت.

٢٠٧- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، دراسة وتحقيق د. عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي -القاهرة، ط ١، ١٤١٠هـ.

٢٠٨- مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لأبي العباس أحمد بن محمد ابن يعقوب المغربي، تحقيق د. خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤٢٤هـ.

٢٠٩- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني، وقف على طبعه محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية - القاهرة، ط ٢، ١٣٨٥هـ.

٢١٠- الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي للخطيب التبريزي، تحقيق د.خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

٢١١- نثر الدر للوزير أبي سعد الآبي، تحقيق محمد إبراهيم عبدالرحمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د ط، ١٩٨٧م.

٢١٢- نثر الدر للوزير أبي سعد الآبي، تحقيق محمد علي قرنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د ط، ١٩٨١م .

٢١٣- نثر النظم وحل العقد لأبي منصور عبد الملك الثعالبي، دار الرائد العربي - بيروت، د ط، ١٤٠٣هـ.

٢١٤- النجوم الزاهرة لابن تغري بردي، وزارة الثقافة والإرشاد - مصر، دط، د ت.

٢١٥- نزهة الألبا في طبقات الأدباء لأبي البركات الأنباري، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار - الزرقاء، ط ٣، ١٤٠٥هـ.

٢١٦- نصرة الثائر على المثل السائر للصفدي، تحقيق محمد سلطاني، مجمع اللغة العربية ت دمشق، د ط، ١٣٩١هـ.

٢١٧- نضرة الأغريض في نصرة القريض للمظفر بن الفضل العلوي، تحقيق د.نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية - دمشق، د ط، ١٣٩٦هـ.

٢١٨- النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام لابن المستوفي، تحقيق د.خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة - بغداد، ط ١، ٢٠٠٢م.

٢١٩- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب لأحمد المقري، تحقيق إحسان عباس،

دار صادر - بيروت، د ط، ١٣٨٨هـ.

٢٢٠- نفحة الريحانة لمحمد أمين المحبِّي، تحقيق عبدالفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية - مصر، ط ١، ١٣٨٧ هـ.

٢٢١- نقد الشعر لقدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط ٢، د ت.

٢٢٢- النهاية في غريب الحديث والأثر لمجد الدين بن الأثير، تحقيق محمود الطناحي، ط١، ١٣٨٣هـ.

٢٢٣- النوادر في اللغة لأبي زيد الأنصاري، تحقيق ودراسة د. محمد عبد القادر أحمد، دار الشروق -بيروت - القاهرة، ط ١، ١٤٠١ هـ.

٢٢٤- هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام للشيخ يوسف البديعي، تحقيق د. عبد الإله نبهان و عبد الكريم الحبيب، المجمع الثقافي - أبو ظبي، د ط، ١٤٢٤هـ.

٢٢٥- الواضح في مشكلات شعر المتنبي للأصفهاني، تحقيق الطاهر بن عاشور، الدار التونسية - تونس، د ط، ١٩٦٨م.

٢٢٦- الوافي بالوفيات للصفدي، اعتناء شكري فيصل، دار النشر فرانز شتوتغارت، ط ٢، ١٤١١هـ.

٢٢٧- الوافي بمعرفة القوافي لأبي العباس شهاب الدين الأندلسي، تحقيق نجاة نولي، الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - الرياض، ط ١، ١٤١٨هـ.

٢٢٨- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية - بيروت، د ط، د ت.

٢٢٩- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت -لبنان، د

ط، د ت.

٢٣٠- يتيمة الدهر للثعالبي، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٧٩هـ.

**ب / المراجع :**

*** الكتب :**

١- الإبداع الشعري وكسر المعيار، د.بسام قطوس، جامعة الكويت - الكويت، دط، ٢٠٠٥م.

٢- الإبداع والفكر في شعر الطائيين، د. وحيد كبابة، جامعة حلب - سوريا، دط، ١٤٢١هـ.

٣- ابن لبَّال الشريشي، محمد بن شريفة، د ن، ط ١، ١٤١٦هـ.

٤- أبو تمام، جميل سلطان، دار الأنوار - بيروت، ط ٣، ١٣٨٩ م.

٥- أبو تمام، محمد رضا مروة، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١، ١٤١١هـ.

٦- أبو تمام أخباره ونماذج من شعره، إسماعيل اليوسف، دار الكتاب العربي - سورية، ط ١، ١٤٠٨ هـ.

٧- أبو تمام الطائي، خضر الطائي، دار الجمهورية - بغداد، د ط، ١٩٦٦م.

٨- أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر مكتبة الخانجي، ط ٢، ١٩٧٠م.

٩- أبو تمام بين أشعاره وحماسته، د. محمد بركات أبو علي، مؤسسة الخافقين - دمشق، ط ١، ١٤٠٢هـ.

١٠- أبو تمام بين ناقديه، د.عبدالله محارب، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط ١، ١٤١٢هـ.

١١- أبو تمام حياته و شعره، كمال أبو مصلح وآخرين، المكتبة الحديثة - بيروت، ط ١، ١٩٨٨م.

١٢- أبو تمام حياته وشعره، السيد محسن الأمين، حققه حسن الأمين، دار الهادي، ط ١، ١٤٢٥هـ.

١٣- أبو تمام شاعر الخليفة، عمر فروخ، مطبعة الكشاف - بيروت، ط ١، ١٣٥٣هـ.

١٤- أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره دراسة ونصوص، إيليا الحاوي، دار الثقافة - بيروت، ط ١، ١٩٨٩م.

١٥- أبو تمام في مصر، د. طه الحاجري، جامعة الإسكندرية، د ط، ١٩٦٧م.

١٦- أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، د. محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط ١، ١٩٨٦م.

١٧- أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، د. عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د ط، ١٩٨٥م.

١٨- أبيات المعاني في شعر المتنبي، د. عبده قلقيله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون - الرياض، ط ١، ١٤٠٣هـ.

١٩- الاتجاه النفسي في نقد الشعر، د. عبدالقادر فيدوح، دار صفاء - عمان، ط ١، ١٤١٩هـ.

٢٠- الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، سعيد عدنان، دار الرائد - بيروت، ط ١، ١٤٠٧هـ.

٢١- اتجاهات النقد الأدبي، د.منصور عبدالرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، د ط، ١٣٩٧هـ

٢٢- إحكام النص الشعري،د.حسن البنداري، مكتبة الأنجلوالمصرية - القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

٢٣- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د. منجد مصطفى بهجت، دار الكتب - الموصل، د ط، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م.

٢٤- الأدب والغرابة، عبدالفتاح كليطو، دار الطليعة - بيروت ط ٣، ١٩٩٧م.

٢٥- أدباء العرب في الأعصر العباسية حياتهم - آثارهم - نقد آثارهم، بطرس البستاني، دار نظير عبود، د ط، د ت .

٢٦- الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، دط، ١٤١٢هـ.

٢٧- الأسس المعنوية للأدب، د. عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٩٤م.

٢٨- إشكالية الحداثة، د مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء - الإسكندرية، دط، دت.

٢٩- الأصول، د.تمام حسان، دار الثقافة - الدار البيضاء، ط ١، ١٤٠١هـ.

٣٠- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة، ط ٧، ١٩٦٤.

٣١- إعجاز القرآن بين المعتزلة والأشاعرة، منير سلطان، منشأة المعارف - الإسكندرية، ط ٣، ١٩٨٦م.

٣٢- إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، د.علي زيتون، دار المشرق - بيروت، ط ١، ١٩٩٢م.

٣٣- أعلام الشعراء العباسيين، سلمان الطعمة، دار الآفاق الجديدة - بيروت، دط، دت.

٣٤- الأعلام لخير الدين الزركلي، د ن، ط ٣، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م.

٣٥- آفاق معرفية، عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي - جدة، د ط، ١٤٢٤هـ.

٣٦- الاقتباس أنواعه وأحكامه، د.عبدالمحسن العسكر، مكتبة دار المنهاج - الرياض، ط ١، ١٤٢٥هـ.

٣٧- الألسنية، د.نسيم عون دار الفارابي - بيروت، ط ١، ٢٠٠٥م.

٣٨- الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام، د. أسعد أحمد علي، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط ٢، ١٣٩٢هـ.

٣٩- بديع التراكيب في شعر أبي تمام، د. منير سلطان، منشأة المعارف، ط٣، ١٩٩٧م.

٤٠- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، د.محمد العمري، أفريقيا الشرق - المغرب، دط، ١٩٩٩م.

٤١- بلاغة العطف في القرآن الكريم، د. عفت الشرقاوي، دار النهضة العربية - بيروت، دط، ١٩٨١م.

٤٢- البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف - مصر، ط ٣، د ت.

٤٣- البلاغة والأسلوبية، د.محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة،د ط، ١٩٨٤هـ.

٤٤- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د.يوسف بكار،دار الأندلس - بيروت، ط٢،دت.

٤٥- بنية القصيدة في شعر أبي تمام، د. يسرية يحيى المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، د ط، ١٩٩٧م.

٤٦- بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، د. إسماعيل الصيفي، دار القلم - الكويت، ط ١، ١٣٩٤هـ.

٤٧- البيان في روائع القرآن، د. تمام حسان، عالم الكتب - القاهرة، ط ٢، ١٤٢٠هـ.

٤٨- تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية، د.مهدي السامرائي، المكتب الإسلامي - دمشق، ط ١، ١٣٩٧هـ.

٤٩- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار، دار المعارف - مصر، ط ٢، د ت.

٥٠- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ط ٤، د ت.

٥١- تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية، ط ٣، د ت.

٥٢- تأسيس القضية الاصطلاحية، مجموعة من الأساتذة الجامعيين، بيت الحكمة - قرطاج، ١٩٨٩م.

٥٣- التحقيقات الشرعية في بيان أن عقيدة أبي تمام سُنيّة، أحمد العتيبي، دار اللؤلؤ والمرجان - تبوك، ط ١، ١٤٢٢هـ.

٥٤- التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، د.وليد قصاب، دار الثقافة - الدوحة، د ط، ١٤٠٥هـ.

٥٥- تطور الشعر في بلاد الشام، د. عبدالرحمن عطبة، جامعة الفاتح - طرابلس، د ط، ١٩٧٨ م.

٥٦- تعدد المعنى في القرآن، د. ألفة يوسف، دار سحر - كلية الآداب - منوبة، ط ١، ٢٠٠٣م.

٥٧- التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، كلية الآداب - منوبة، ط٢، ١٩٩٤م.

٥٨- التماسة عزاء، د. عبدالله الطيب، الدار السودانية - الخرطوم، ط ١، ١٣٩١هـ.

٥٩- التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون، د ن، د ط، د ت.

٦٠- تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، د. مصطفى عليان عبد الرحيم، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط ١، ١٤٠٤ هـ.

٦١- ثقافة أبي تمام من شعره، د.عبدالله التطاوي، مكتبة غريب - القاهرة، دط، ١٩٨٤م.

٦٢- ثنائية الشعر والنثر - بحث في المشاكلة والاختلاف، د. أحمد محمد ويس، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، د ط، ٢٠٠٢م.

٦٣- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم

للملايين -بيروت، ط ١، ١٩٧٩ م .

٦٤- حاضر النقد الأدبي، د محمود الربيعي، دار غريب - القاهرة، د ط، ١٩٩٨ م.

٦٥- حركة اللغة الشعرية، سعيد السريحي، النادي الأدبي الثقافي - جدة، دط، ١٤١٩هـ.

٦٦- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي، د محمود الربداوي، دار الفكر، د ط، د ت.

٦٧- الحكمة في شعر أبي تمام، د. محمود شاكر سعيد، نادي أبها الأدبي، دط، ١٤١٨هـ.

٦٨- خصائص التركيب، مكتبة وهبة - القاهرة، ط ٢، ١٤٠٠هـ.

٦٩- الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، د ط، د ت.

٧٠- الخصومة بين القديم والجديد، د. البسيوني منصور، مكتبة الفلاح - الكويت، ط ١، ١٤٠١هـ.

٧١- الخطيئة والتكفير، د.عبدالله الغذامي، دون ناشر، ط٢، ١٤١٢هـ.

٧٢- دراسات في النقد الأدبي، د.وليد قصاب، دار العلوم - الرياض، ط ١، ١٤٠٣هـ.

٧٣- دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس، د.عمر عبدالواحد، دار الأندلس - حائل، ط ١، ١٤١٨هـ.

٧٤- دراسة المعنى عند الأصوليين، طاهر حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر، د ط، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م

٧٥- دراسة في حماسة أبي تمام، علي النجدي ناصف، مكتبة نهضة مصر، ط٢، ١٩٥٩م.

٧٦- دروس في البلاغة العربية رؤية جديدة، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي -

بيروت، ط ١، ١٩٩٢م.

٧٧- دلالة السياق، د.ردة الله الطلحي، جامعة أم القرى - مكة، ط ١، ١٤٢٤هـ.

٧٨- الدليل اللغوي العام، سليمان فياض، دار شرقيات - القاهرة، ط ٢، ١٩٩٦م

٧٩- دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط ٢، ٢٠٠٠م.

٨٠- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، تر كمال بشر، مكتبة الشباب - المنيرة، د ط، دت.

٨١- ديوان محمود الوراق، جمع ودراسة وتحقيق د.وليد قصاب، مؤسسة الفنون - عجمان، ط ١، ١٤١٢هـ.

٨٢- ذكرى حبيب - وقائع مهرجان أبي تمام في الموصل، أعده وأشرف على طبعه عبد الجبار داود البصري، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، د ط، ١٩٧٤م.

٨٣- الذوق الأدبي، د.نجوى صابر، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط ١، ٢٠٠٦م.

٨٤- الرؤوس، مارون عبود، دار المكشوف - بيروت، ط ٢، ١٩٥٩م.

٨٥- شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، للأستاذ محمد الطاهر بن عاشور، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس، ط ٢، ١٣٩٨هـ.

٨٦- شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، سعيد مصلح السريحي، النادي الأدبي - جدة، ط ١، ١٤٠٤هـ.

٨٧- الشعر على الشعر، الطاهر الهمامي، جامعة منوبة - منوبة، د ط، ٢٠٠٣م.

٨٨- الشعر في بغداد، أحمد الجواري، دار الكشاف - العراق، د ط، ١٣٧٥هـ.

٨٩- شعراء النصرانية بعد الإسلام، لويس شيخو، دار المشرق - بيروت، ط ٢، د ت.

٩٠- شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول، د.خيرة حمرة العين، مؤسسة حمادة - الأردن، ط ١، ٢٠٠١م.

٩١- الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة : مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال، ط ١، ١٩٩٦ م.

٩٢- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، جودت فخر الدين، دارا لآداب -بيروت، ط ١، ١٩٨٤م.

٩٣- صناعة المعنى وتأويل النص (أعمال الندوة التي نظمها قسم العربية)، منشورات كلية الآداب بمنوبة، د ط، ١٩٩٢م.

٩٤- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د عبدالقادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٩٩م.

٩٥- ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، سليم ريدان، جامعة منوبة - تونس، د ط، ٢٠٠١ م.

٩٦- ظاهرة الخلط في التراث النقدي وفهمه، د.عبدالحكيم راضي، نادي القصيم الأدبي - بريدة، ط ١، ١٤١٨هـ.

٩٧- عبدالقاهر الجرجاني بلاغته ونقده، د.أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات - الكويت، ط ١، ١٣٩٣هـ.

٩٨- عبقرية أبي تمام، عبد العزيز سيد الأهل، دار العلم للملايين - بيروت، ط ٢، ١٩٦٢ م.

٩٩- علم الدلالة، أحمد عمر، عالم الكتب - القاهرة، ط ٥، ١٩٩٨م

١٠٠- الغموض في شعر أبي تمام، د. السيد محمد ديب، دار الطباعة المحمدية - القاهرة،ط١، ١٤١٠هـ.

١٠١- فن التشبيه، علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ط ٢، ١٣٨٦هـ.

١٠٢- فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت، ط٢،

١٩٧٣م.

١٠٣- الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، د. محمود الربداوي، المكتب الإسلامي، د ط، ١٣٩١هـ.

١٠٤- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط ١٠، د ت.

١٠٥- في القصيدة العباسية دراسات غربية معاصرة، ترجمة إلهام المفتي، عالم الكتب، ط١، ١٤٢٣هـ.

١٠٦- في تشكل الخطاب النقدي، د. عبدالقادر الرباعي، الأهلية للنشر والتوزيع - عمان، ط ١، ١٩٩٨ م.

١٠٧- في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار المنتخب العربي - بيروت - لبنان، ط ١، ١٤١٤هـ.

١٠٨- في نظرية الأدب عند العرب، د. حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ط ١، ١٤١١هـ.

١٠٩- في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار غريب - القاهرة، د ط، د ت.

١١٠- قضايا الإبداع الفني، د.مصطفى أبو شوارب و د.أحمد المصري، دار الوفاء لدنيا الطباعة - الإسكندرية، ط ١، ٢٠٠٥م

١١١- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية - بيروت، د ط، ١٩٩٧م.

١١٢- قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها) د. وليد قصاب، المكتبة الحديثة - العين، ط ٢، ١٤٠٥ هـ.

١١٣- قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، د.أحمد الودرني، دار الغرب الإسلامي - ط١، ١٤٢٤هـ.

١١٤- لغة الشعر، د محمد عبداللطيف، دار الشروق - القاهرة، ط ١، ١٤١٦هـ.

١١٥- اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، د.حسين الواد، دار الجنوب - تونس، دط، ١٩٩٧م.

١١٦- ليال خمس مع أبي تمام، محمد عزام، دار الكتاب المصري - القاهرة، ط ١، ١٩٤٨م.

١١٧- ما هو نهج البلاغة، السيد هبة الدين الحسيني، مكتبة اعتماد الكاظمي، ط ٣، ١٤٠٠هـ.

١١٨- المتنبي والتجربة الجمالية، د.حسين الواد، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط ٢، ٢٠٠٤م.

١١٩- المختارات الشعرية، إدريس بلميح، كلية الآداب - الرباط، ط ١، ١٩٩٥.

١٢٠- المدخل إلى النقد العربي، د.عبدالفتاح عثمان، د ن، ط ١، ١٩٩١ م.

١٢١- المدخل إلى بلاغة أهل السنة، أ.د.محمد الصامل، دار إشبيليا - الرياض، ط ١، ١٤١٨هـ.

١٢٢- المذاهب الأدبية والنقدية، د شكري عياد، المجلس الوطني - الكويت، دط، ١٤١٤هـ.

١٢٣- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر - بيروت، ط ٢، ١٩٧٠م.

١٢٤- مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين في ضوء النظر البلاغي، د. محمود موسى حمدان، مكتبة وهبة - القاهرة، ط ١، ١٤٢٢هـ.

١٢٥- مسؤولية التأويل، د. مصطفى ناصف، ص١. المعهد العالمي ودار السلام، ١٤٢٥هـ.

١٢٦- مشكلة المعنى، مصطفى ناصف، مكتبة الشباب، د ط، ١٣٩٠هـ.

١٢٧- مشكلة السرقات، د.محمد هدارة، المكتب الإسلامي - بيروت، ط ٣، ١٤٠١هـ.

١٢٨- معجم البلاغة العربي، د. بدوي طبانة، دار المنارة - جدة، دار الرفاعي - الرياض، ط ٣، ١٤٠٨هـ.

١٢٩- معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي - بيروت، د ط، د ت.

١٣٠- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت دار سوشبريس الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥ م

١٣١- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان - بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م

١٣٢- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط٢، المكتبة الإسلامية - استانبول، ١٣٩٢ هـ.

١٣٣- المعنى الشعري، د.حسن طبل، دار الفكر العربي - القاهرة، ط٢، ١٤٢٨هـ.

١٣٤- المعنى اللغوي، د.محمد حسن جبل، مكتبة الآداب - القاهرة، ط ١، ١٤٢٦هـ.

١٣٥- المعنى وتشكله (ندوة)، منشورات كلية الآداب منوية، د ط، ٢٠٠٣م.

١٣٦- مفهوم الصدق، د.حمود الصميلي، نادي جازان الأدبي، ط ١، ١٤٢٢هـ.

١٣٧- مقالات نقدية، د.محمود الربيعي، مكتبة الشباب - المنيرة، د ط، دت.

١٣٨- مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، د. حامد صالح الربيعي، جامعة أم القرى، د ط، ١٤١٦هـ.

١٣٩- مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، د. سعد إسماعيل شلبي، مكتبة غريب، دط، دت.

١٤٠- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة - بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.

١٤١- من بلاغة النظم العربي، د.عبدالعزيز عرفة، عالم الكتب - بيروت، ط ٢، ١٤٠٥هـ.

١٤٢- من حديث الشعر والنثر، طه حسين، دار المعارف - مصر، ط ٩، دت.

١٤٣- من صيد الخاطر، د.وليد قصاب، دار البشائر - دمشق، ط ١، ١٤٢٤هـ.

١٤٤- مناهج البحث البلاغي في النصف الأول من القرن العشرين في مصر، د.خديجة السايح، منشأة المعارف - الإسكندرية، د ط، د ت.

١٤٥- مناهج النقد الأدبي لإنريك إمبرت، ترجمة الطاهر مكي، مكتبة الآداب - القاهرة، د ط، ١٤١٢هـ.

١٤٦- مناهج النقد المعاصر، د.صلاح فضل، دار الآفاق العربية - القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ

١٤٧- المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن، أحمد أبو زيد، مكتبة المعارف - الرباط، ط ١، ١٩٨٦م.

١٤٨- منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام، مصطفى عليان، دار القلم - دمشق، ط ١، ١٤٠٦هـ.

١٤٩- الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، مكتبة مصطفى البابي الحلبي - القاهرة، ط٢، ١٣٥٥هـ.

١٥٠- الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام، د. عبد الله التطاوي، دار غريب - القاهرة، د ط، ٢٠٠٣ م.

١٥١- النثر الفني في القرن الرابع، زكي مبارك، المكتبة العصرية - صيدا، دط، د ت.

١٥٢- نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده، د.مصطفى عليان، دار البشير - عمان، ط ١، ١٤١٢هـ.

١٥٣- نسيج النص، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي - بيروت و الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣هـ.

١٥٤- النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة د.تمام حسان، عالم الكتب - القاهرة، ط ١، ١٤١٨هـ.

١٥٥- النظرة النبوية في نقد الشعر، د. وليد قصاب، دار المنار - دبي، ط ٢، ١٤١٢هـ.

١٥٦- النظريات اللسانية والبلاغية، د.محمد الصغير بناني، دار الحداثة - بيروت، ط ١، ١٩٨٦م.

١٥٧- نظرية اللغة في النقد العربي، د.عبدالحكيم راضي، مكتبة الخانجي - مصر، ١٩٨٠م.

١٥٨- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، فاطمة الوهيبي، المركز الثقافي العربي - المغرب، ط ١، ٢٠٠٢م.

١٥٩- نظرية النقد الأدبي دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، د.عصام قصبجي، دار القلم العربي - سوريا، ط ١، ١٤٠٠هـ.

١٦٠- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس، د ط، ١٩٨٤م.

١٦١- النظريةوالتجربةعند أعلام الشعر العباسي، د.عبد الله التطاوي، دار غريب - القاهرة، دط، ١٩٩٩م.

١٦٢- النقد، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط ٥، د ت.

١٦٣- النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري، محمد علي أبو حمدة، مكتبة الجامع الحسيني - عمان - الأردن، ط ١، ١٩٦٩م.

١٦٤- النقد الجمالي، روز غريب، دار الفكر - بيروت، ط ٢، د ت.

١٦٥- نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، د. أمجد الطرابلسي، ترجمة إدريس بلمليح، دار توبقال، ط ١، ١٩٩٣م.

١٦٦- النقد العربي القديم : نصوص في الاتجاه الإسلامي والخلقي، د. وليد قصاب، دار الفكر - دمشق، ط ١، ١٤٢٦هـ.

١٦٧- النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، أ.د. موسى سامح ربابعة، مؤسسة

حمادة - الأردن، ومكتبة المتنبي - الدمام، د ط، ٢٠٠٣ م.

١٦٨- نقد اللغويين للشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، د. محمود شاكر القطان، دار الاتحاد التعاوني، ط ٢، ١٩٩٦م.

١٦٩- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، د. محمد مندور، دار نهضة مصر - القاهرة، د ط، د ت.

١٧٠- نقد الموازنة بين أبي تمام والبحتري، د. محمد رشاد محمد صالح، المركز العربي للصحافة - أهلا، د ط، ١٩٨٢م.

١٧١- نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط، د ط، د ت.

١٧٢- النقد في القرن الأول الهجري بيئاته واتجاهاته وقضاياه، د. حمود بن محمد بن منصور الصميلي، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة - الرياض، د ط، ١٤١٨ هـ.

١٧٣- وحدة القصيدة في الشعر العربي، د.حياة جاسم محمد، دار العلوم - الرياض، ط ٢، ١٩٨٦م.

١٧٤- الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم، عبد الرحمن محمد القعود، الفرزدق - الرياض، ط ١، ١٤١٠هـ.

* **المجلات**

١- دائرة المعارف الإسلامية، م ١، ع ١، جمادي الثانية ١٣٥٢هـ، نقلها إلى اللغة العربية : محمد ثابت الفندي، أحمد الشناوي، إبراهيم زكي خورشيد، عبد الحميد يونس.

٢- مجلة آفاق الثقافة والتراث، (الإطراب في التراث النقدي العربي)، د.علي لغزيوي، ع ١٥، ١٤١٧هـ

٣- مجلة آفاق الثقافة والتراث، (المقايسة النقدية قبل القاضي الجرجاني)،

للدكتور : يوسف بكار، السنة ٣، ع ١١، رجب ١٤١٦هـ.

٤- مجلة آفاق الثقافة والتراث، (لغة الشعر)، د.تامر سلوم، ع ١٨، ١٤١٨هـ.

٥- مجلة آفاق الثقافة والتراث، (نقد الشعر)، وليد قصاب، ع ٥١، ١٤٢٦هـ.

٦- مجلة آفاق الثقافة والتراث، (نقد الشعر بين النحويين والشعراء)، وليد قصاب، ع ٥١، رمضان، ١٤٢٦هـ.

٧- مجلة العرب، (وظيفة الشعر في النقد العربي القديم)، أ. د وليد قصاب، السنة ٣٩، ج ٧، ٨، محرم وصفر، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

٨- المجلة العربية للعلوم الإنسانية،(معالجة المعنى في التراث)، د. خالد الجبر، ع٩٠، السنة ٢٣، ص ١٢٠.

٩- مجلة العقيق، (اللغة والكلام والقول)، د. خالد محمود جمعة، م ٢٥، ع ٤٩، ٥٠، ١٤٢٤هـ.

١٠- مجلة فصول، الهرمنيوطيقا، د. نصر أبو زيد، م١، ع٣، ١٩٨١م،

١١- مجلة الفكر العربي، (حقل المعاني عند البلاغيين المتأخرين)، د. فاضل وهبي، السنة ٨، ع ٤٦، ١٩٨٧ م.

١٢- مجلة الفيصل، (صداع العقول)، للشيخ أبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، ع ٢٤١، رجب، ١٤١٧هـ، ص ٤٨.

١٣- مجلة الفيصل، (مادة المعنى والإيديولوجيا من اللغة إلى الأدب، للشيخ أبي عبد الرحمن بن عقيل الظاهري، ع ٢٤٢، شعبان ١٤١٧هـ .

١٤- مجلة المنهل، (أبو تمام ومسألة التأثير اليوناني)، د. عباس أرحيلة، م٥٧، ع ٥٢٦، ١٤١٦هـ.

١٥- مجلة المنهل، (تجديد أبي تمام في عالم الشعر)، أ.محمد حسن عواد، م٨، ع ٢.

١٦- مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، (الصورة البلاغية في شعر أبي

تمام)، عبد العزيز عبد الرحمن الشعلان، ع ١، رجب ١٤٠٩هـ.

١٧- مجلة جامعة أم القرى، (إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني)، للدكتور : صالح بن سعيد الزهراني، ع ١٥، السنة ١٠، ١٤١٧هـ.

١٨- مجلة جذور، (التعليل النحوي من الناحية الأصولية)، محمد الزروق، ع٦، رجب ١٤٢٢هـ.

١٩- مجلة جذور، (المقصدية ودور المتلقي عند عبدالقاهر الجرجاني)، حميد لحمداني، ع ٢، ١٤٢٠هـ.

٢٠- مجلة جذور، (تأويل الشريف المرتضى)، د محمد الهدلق، ع ١، ١٤١٩هـ .

٢١- مجلة جذور، (حماسة أبي تمام : قراءة في شاعرية الاختيار)، د.عبدالقادر الرباعي، ع ٢، ١٤٢٠هـ.

٢٢- مجلة جذور، (الشاهد البلاغي وإشكالية النموذج)، محمد أمين المؤدب، ع٥، ١٤٢١هـ.

٢٣- مجلة جذور، (المرزباني الناقد في الموشح)، عبدالغني حسني، ع ٥، ١٤٢١هـ.

٢٤- مجلة عالم الفكر، (العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن)، للدكتور : رمضان الصباغ، م ٢٧، ع ١، ١٩٩٨م.

٢٥- مجلة علامات، (أبو تمام ووصيته للبحتري)، عادل الفريجات، م ٦، ع٢٣، ١٤١٧هـ.

٢٦- مجلة علامات، (ظلامة أبي تمام)، محمد الهدلق، شوال، ١٤١٥هـ.

٢٧- مجلة علامات، (قراءة قيمية فنية في شعر أبي تمام)، محيي الدين صبحي، م ٥، ع ٢٠، ١٤١٧هـ.

٢٨- مجلة علوم اللغة، (مفهوم السياق وأنواعه ومجالاته)، د.رجب عثمان محمد، مج ٦، ع ٤، ٢٠٠٣م.

٢٩- مجلة فصول، (النقد اللغوي في التراث العربي)، د.عبد الحكيم راضي، م ٦، ع

١، ١٩٨٥ م.

٣٠- مجلة فصول،(معنى المعنى تجليات في الشعر المعاصر الليل نموذجا)، عبد القادر الرباعي،ج٢، ص ٩٤.

٣١- مجلة كلية الآداب، (ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم التي نظمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس من ٢٢-٢٠ نوفمبر ١٩٨٦م)، ع٤، سنة ١٩٨٨ م .

٣٢- مجلة كلية الآداب جامعة الملك سعود، (جدل أبي تمام في الشعر)، النعمان القاضي، م ٢، السنة الثانية، ١٣٩١هـ، ص ١٤٧.

٣٣- مجلة كلية دار العلوم، (تفسير معاني أبي تمام للآمدي)، د. عبدالله محارب، ع ٢٧، ص ٢٩٥.



# فهرس تحليلي لمحتوى الرسالة

الموضوع — الصفحة

## الفصل الأول
## المآخذ الفكرية على معاني أبي تمام

## الفصل الثاني
## المآخذ الفنية على معاني أبي تمام

## الفصل الثالث
## منهج النقاد في دراسة المآخذ

